Iniciativas para la salvaguarda del patrimonio sonoro y audiovisual en América Latina

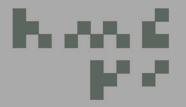
Perla Olivia Rodríguez Reséndiz

Mónica Maronna Giordano















Iniciativas para la salvaguarda del patrimonio sonoro
y audiovisual en América Latina

Programa Iberoamericano de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo (CYTED)
Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA)
Historia de los Medios de Comunicación | Patrimonio Sonoro, Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República (FIC-Udelar)
historiadelosmedios.fic.edu.uy

Coordinadoras: Perla Olivia Rodríguez Reséndiz y Mónica Maronna Giordano

Los capítulos que integran este libro fueron sometidos a un proceso de evaluación doble por pares.

Producción editorial:
Doble clic • Editoras
doble.clic.editoras@gmail.com
www.dobleclic.uy

ISBN: 978-9974-747-80-7

Montevideo, enero de 2023

Contenido

Aportaciones

Introducción

Las historias detrás de la preservación de los archivos sonoros y audiovisuales en América Latina son diversas. Muchas de las colecciones se protegen gracias al compromiso de los archivistas que, guiados por intuición o conocimiento del riesgo de pérdida de esta herencia, emprenden iniciativas de salvaguarda de acuerdo con las condiciones que predominan en sus archivos.

Aun sin saberlo, realizan tareas de preservación. Y es que, como advirtió Ray Edmondson, la preservación incluye todas las medidas que se requieren para garantizar el acceso permanente y por siempre del patrimonio documental.

En esta definición caben todas aquellas prácticas que permiten que los contenidos puedan ser reproducidos a lo largo del tiempo. Es sabido que hay lineamientos, recomendaciones y estándares para la preservación del patrimonio sonoro y audiovisual; sin embargo, en el día a día de los archivos, la realidad se impone. La falta de recursos económicos proporcionados de forma continua, la tecnología obsoleta y la infraestructura inadecuada, así como la falta de continuidad y la carencia de actualización profesional, constituyen factores con los que los archivistas tienen que lidiar.

A pesar de estas limitaciones, se han generado iniciativas de preservación que deben ser narradas para que la comunidad que trabaja en la salvaguarda de colecciones sonoras y audiovisuales se vea reflejada y encuentre motivación en un trabajo que a veces parece interminable.

Por ello, este libro pretende ser un reconocimiento de algunas de las iniciativas de preservación. No están todas las que existen, pero las que se incorporan son un valioso comienzo de prácticas de preservación en América Latina.

Este libro está formado por diálogos en forma de entrevistas y aportaciones, a través de los cuales los artífices de las iniciativas describen el desarrollo de estas.

Para narrar estas historias, se empleó la entrevista como técnica de investigación. Con ello, se construyeron diálogos con archivistas mediante los cuales fue posible describir las propuestas de salvaguarda que han puesto en marcha.

A través de estas entrevistas semiestructuradas fue posible, primero, conocer los detalles de un trabajo que a menudo queda invisibilizado y, segundo, recoger la experiencia de quienes se enfrentan en forma permanente a problemas que deben resolver de la mejor manera posible y con los recursos disponibles, que nunca son suficientes.

Estas entrevistas permiten evidenciar la riqueza, la variedad y la imaginación de una labor que tiene un mismo propósito: preservar la memoria colectiva, evitar que continúe su deterioro o su irreparable pérdida. Asimismo, al dar a conocer los múltiples desafíos que atraviesan de forma permanente las instituciones de la memoria, se busca profundizar en las respuestas creativas y la capacidad de innovación que están presentes en cada contexto y se desarrollan en la cotidianidad del trabajo. Con ello se pretende potenciar la colaboración entre las instituciones y movilizar las capacidades profesionales y académicas existentes.

Antonio Pereira, responsable del archivo sonoro de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (FIC-Udelar), de Uruguay, trata el tema de los documentos sonoros como fuentes para la historia. A partir de estas preocupaciones, Antonio propone líneas de trabajo posibles y discute los alcances y limitaciones de esas fuentes.

Resulta muy inspirador el proyecto Descarga Cultura, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), liderado por Myrna Ortega. Este proyecto es innovador porque en él se producen, conservan y difunden contenidos de origen digital en una plataforma abierta y gratuita a través de la cual se ofrecen contenidos culturales audibles. Desde su creación en 2008, se conformó una colección realizada con alta calidad técnica que al presente abarca más de 1 150 títulos en línea actualmente y cuenta con alrededor de 5 millones de visitas.

El diálogo con Jimena Escobar, directora de Innovación de la Mediateca Digital del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México, permite conocer de cerca los desafíos que implica la creación de un Repositorio Institucional de Acceso Abierto, concebido dentro de este órgano desconcentrado de la Secretaría de Cultura de México, encargada de preservar de forma integral el patrimonio histórico-cultural del país en sus diversas manifestaciones.

La trayectoria de Julieta Keldjian remite a un recorrido que integra su preocupación por la reflexión teórica y la recuperación de archivos audiovisuales desde un trabajo de extensión sostenido mediante la promoción por todo Uruguay de prácticas comunitarias tendientes a contribuir a resguardar el patrimonio audiovisual que se conserva en manos privadas.

La entrevista a Juana Suárez, gran referente en América Latina, ofrece la posibilidad de conocer su vínculo con los archivos, cómo llegó a ellos y los programas de formación y extensión que dirige desde hace años. Juana coordina la Maestría de Preservación y

Archivo de la Imagen en Movimiento, de la Universidad de Nueva York, y el Programa de Intercambio para la Preservación Audiovisual (APEX), a través del cual pone en marcha tareas de salvaguarda que se realizan cada año en un país diferente.

Cecilia Pincoloni explica la construcción de un Centro de Documentación dentro de la Universidad Nacional de Cuyo, en Argentina. La necesidad de preservar la producción audiovisual universitaria motivó la construcción de un archivo que reunió las realizaciones hasta entonces dispersas en muchos servicios de dicha universidad. Esto supuso varias tareas, una de ellas dirigida a recuperar y digitalizar grabaciones existentes en formatos diferentes. Otra vertiente se direccionó a la construcción de documentos mediante la grabación de eventos académicos y su resguardo. El itinerario de este Centro de Documentación permite conocer varios de sus desafíos y las opciones adoptadas.

En la sección de aportaciones, se describen los alcances del Tesauro de Recursos Sonoros e Audiovisuais para Catalogação creado por el grupo de investigación de Brasil de la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA), dirigido por el doctor José Augusto Mannis. Esta importante herramienta, que se ofrece en acceso abierto a la comunidad internacional, es, sin lugar a dudas, una aportación para el trabajo en el archivo.

Fiorella Gargaglione, Antonio Pereira y Ramiro Brianza analizan el proceso de digitalización que actualmente desarrollan para recuperar programas de una radio que transmitía el Carnaval montevideano. Este proyecto está relacionado con una línea de investigación histórica sobre el proceso de recuperación democrática en Uruguay después de la dictadura cívico-militar. La recuperación de un archivo de radio relacionado con una de las expresiones culturales más importantes en un contexto político expone diálogos, saberes y experiencias provenientes de la historia, la comunicación y la archivología.

Para concluir, se presenta la experiencia de creación del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) del Archivo General de la Universidad de la República. Isabel Wschebor narra ese proceso de creación y anota cómo fue posible fundar un espacio para la preservación del patrimonio fílmico con decisión y empuje, y sin recursos. El trabajo sistemático del LAPA se ha consolidado a través del tiempo como un espacio innovador.

Este libro se inscribe en los trabajos de la RIPDASA auspiciados por el Programa Iberoamericano de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo (CYTED) y es resultado de los primeros cuatro años de trabajo de esta red que vincula a investigadores y profesionales de los archivos sonoros y audiovisuales.

Las coordinadoras

Diálogos

Sonidos en transición o cómo los archivos sonoros son fuentes para estudiar la historia

Entrevista a Antonio Pereira

El aprovechamiento de las grabaciones sonoras como fuentes de información para la investigación científica en diferentes ámbitos de conocimiento es una práctica poco frecuente. Casi siempre se recurre al texto impreso como principal fuente de información.

Son escasas las experiencias a través de la cuales se reutilizan las grabaciones sonoras como recursos de información, por ejemplo, para documentar la historia contemporánea. Por ello, en este capítulo se destaca como una buena práctica el trabajo que realiza el maestro Antonio Pereira, docente e investigador de la Universidad de la República (Udelar) de Uruguay. En la entrevista se da cuenta de cómo se emplean las grabaciones sonoras como fuentes de información en la historia de los medios de comunicación de ese país.

¿Quién es Antonio Pereira?

Antonio es un investigador que ha desarrollado su actividad en el campo de la historia de los medios. Se ha caracterizado por el empleo de fuentes audiovisuales en sus investigaciones. Su tesis de

maestría significó un aporte original en la historiografía de Uruguay al analizar las imágenes obtenidas en los informativos centrales de la televisión en ocasión de la promulgación de una de las leyes más controvertidas de la salida de la dictadura cívico-militar uruguaya, porque otorgaba de hecho impunidad a los militares acusados de delitos de violación a los derechos humanos y frenaba las investigaciones en curso. Actualmente, Antonio Pereira está desarrollando su tesis doctoral, en la que analiza la transición política desde los archivos sonoros. Coordina el equipo de preservación de los archivos sonoros del programa de investigación Historia de los Medios y Patrimonio Sonoro de la Facultad de Información y Comunicación (FIC).

¿Cuál es el interés que motiva a un investigador en medios de comunicación a recurrir a las fuentes sonoras como recursos de información?

Creo que todos los historiadores tenemos el vínculo con los archivos. Tenemos una relación de amor-odio con ellos, entre lo que queremos encontrar, lo que buscamos en las fuentes, aquellas que creemos vamos a encontrar y aquellas a las cuales no podemos acceder.

Trabajo desde hace mucho tiempo en historia de los medios y patrimonio sonoro, como parte de un equipo de investigación. Y, en realidad, algo que a mí me empezó a suceder con la historia de los medios creo que les pasa a todos los investigadores, no solo en Uruguay, sino en el mundo, porque las fuentes son difíciles de encontrar. Sí, en especial en los medios audiovisuales, tanto patrimonio sonoro como de imagen. Estamos mucho más acostumbrados o habituados, por ejemplo, a trabajar con archivos de prensa y hemerotecas; este tipo de materiales son bastante más comunes. Pero es muy difícil acceder a los archivos para trabajar sobre medios de comunicación y, en particular, en la línea de investigación que nosotros venimos haciendo. Trabajamos sobre un momento

específico, que tiene que ver, en mi caso, con la transición democrática de Uruguay, a partir del último golpe de Estado.

La dictadura terminó formalmente el 1 de marzo de 1985, al asumir el gobierno electo en 1984. Pero existió un proceso transicional en términos políticos, sociales, económicos, culturales y, específicamente, en torno a los medios, entre 1980 y 1990. Entonces, esa década es estratégica para entender algunas claves de cómo se desarrolla ese proceso histórico del país y cómo se construye la actualidad que tenemos ahora. Los medios juegan un rol fundamental y muy particular en este caso. La radio tiene una cadencia muy atractiva y a partir de ahí empezamos a tratar de pensar alternativas para poder acceder a algunos archivos de sonido a los cuales era muy difícil llegar. Necesitábamos empezar a trabajar primero en ubicarlas, recuperarlas y digitalizarlas. La frase «si la montaña no va a Mahoma, bueno, Mahoma irá a la montaña» resume un poco lo que nos pasó.

¿Cómo describirías la situación de los archivos sonoros y audiovisuales, en particular del cine, la radio y la televisión, precisamente en el momento en que inicia el proyecto de rescate de las grabaciones?

Cuando un investigador busca algún archivo, una fuente sonora, un documento sonoro, un documento audiovisual no cinematográfico, casi siempre la respuesta es que hubo un incendio, se prendió fuego o se inundó el archivo y, por lo tanto, no lo tenemos. Esa es una respuesta que recibimos muchas veces. A pesar de estas respuestas, encontramos datos relevantes. Un ejemplo de ello es el archivo de la Cinemateca. Este es un archivo muy voluminoso que fue construido para guardar las películas exhibidas en la propia Cinemateca, con un acceso bastante restringido a los historiadores y para los investigadores en general. De un tiempo a esta parte, afortunadamente, esto se ha ido modificando. Hay iniciativas como la del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) del

Archivo General de la Udelar,[1] para la recuperación documental, sobre todo de material fílmico que es muy importante. También se ha recuperado gran parte del patrimonio sonoro. La situación de la televisión es un poco más compleja porque el sistema de medios en Uruguay establece que tenemos tres grandes canales privados que son tres grandes grupos de comunicación, fusión de televisión, radio y televisión por cable. Son los canales 4, 10 y 12 y el canal del Estado, donde el Estado fue siempre bastante desatendido en términos generales y no contó con un archivo sino hasta 2004, es decir, prácticamente no tiene archivo de imagen.

Los canales privados tienen un archivo de imagen muy escaso, en muchos casos porque no existía el espíritu de conservación, salvo uno, el Canal 10, cuyo archivo es muy amplio e incluye, por ejemplo, gran cantidad de material de los años ochenta. Conservaron, por ejemplo, los archivos de los informativos. No hay un proceso de digitalización interesante, pero es muy difícil, ¡¿qué, no?! Y en el caso de los canales también hay una cuestión que es atractiva, por ejemplo, la crisis de 2002, que golpeó a toda América Latina, agudizó la escasez de las cintas que se conservaban en archivos, ya que en muchos casos fueron reutilizadas. Aunque parezca un sinsentido visto desde hoy, algunos canales de televisión tomaron este tipo de decisiones. De esta manera, se perdió parte de lo poco que se conservaba.

Dicho esto, en el caso del patrimonio sonoro y en el caso de la radio hay una disputa y dos elementos interesantes. Uno es una dispersión muy fuerte de las fuentes, es decir, la masificación de la posibilidad de poder grabar sonidos en los ochenta permitió, por ejemplo, que mucha gente grabara casetes de programas de radio, hechos específicos o discursos políticos, manifestaciones, etcétera, y eso ha generado una cantidad de colecciones que han

1 En el capítulo «El Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República» se presentan en detalle el origen y el desarrollo del LAPA.

tenido distintas elipses históricas, desde las que han viajado al exilio o las que han vuelto, etcétera. Y, después, hay algunas acciones del Estado, por ejemplo, alguna fonoteca que reunió una gran cantidad de patrimonio sonoro. Pero, en Uruguay, la idea de la conservación y la preservación no ha estado en la primera línea de importancia. Por ejemplo, las emisoras radiales grababan programas sobre cintas que contenían ya otras grabaciones. Yo creo que lo peor que les pasó a las radios uruguayas fue descubrir que existía el desmagnetizador para borrar el contenido de las cintas. Eso fue terrible. Digamos que hay grabaciones sumamente fragmentadas, como pequeñas astillas de la memoria que hay que recomponer y tratar de combinar.

Háblanos, por favor, del proyecto Sonidos en Transición, ¿cuándo surge esta iniciativa y a qué se refiere este proyecto que ustedes han impulsado en la Udelar?

Sonidos en Transición surgió como una quimera. En un momento empezamos a pensar con Mónica Maronna sobre la dificultad para acceder a algunos archivos. Ubicamos un par de colecciones. Comenzamos a observar si este conductor radial fue político, fue activista social emblemático, la llegada de los ochenta en el Uruguay, etcétera, y ubicamos aproximadamente unos 120 casetes de audio que se encontraban el Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU), un instituto de investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Udelar, que no estaban digitalizados y no se sabía qué contenían, solamente que eran del periodista Germán Araújo. Era algo así como un salto al vacío. Ni siquiera se sabía quién los había entregado, no podíamos hacer una trazabilidad sobre el origen de esta colección. Con esa idea en mente, hicimos un acuerdo con esta institución y comenzamos a trabajar para recuperar esa información pensando en cuál era la aportación que podíamos hacer. En este sentido, Mónica Maronna fue clave, porque estuvo dispuesta a que nos embarcamos en ese proyecto. Era un poco una locura tratar de construir y de recomponer, pero con la ventaja de que la Facultad de Información y de

Comunicación, reúne en un mismo ámbito a profesionales de la comunicación y profesionales de la información. Entonces, en un momento dado, uno piensa, bueno, tenemos una facultad hermosa, además de un edificio que cuenta con la capacidad técnica. En un mismo edificio conviven académicamente investigadores, historiadores, especialistas y profesionales de la información, de archivología y bibliotecología, y, además, especialistas en tecnología y uso de los medios de comunicación, especialistas en sonido y en audiovisual, es decir, un lugar de convergencia de conocimientos que parece el lugar idóneo para tratar de embarcarnos en esto.

Así, en un sistema de colaboración con otros departamentos, con el departamento de sonido y gente de información, empezamos a pensar en la idea de recuperar estos sonidos y de pasarlos de su soporte analógico a lo digital, porque básicamente estamos trabajando con cintas de casetes, que es lo que se popularizó en los ochenta, donde hemos puesto el foco. Entonces, empezamos a trabajar en esa idea de recuperación, y a partir de esta iniciativa se generó un efecto «bola de nieve», porque empezaron a acercarse otras personas que tenían colecciones privadas y veían que había una posibilidad de rescatar ese patrimonio sonoro. A partir de ahí empezamos a trabajar con esta idea de poder ir recomponiendo ese universo de la transición a través del patrimonio sonoro. Ese es el derrotero que ha seguido este sueño de transición con un elemento que es interesante, que es un proyecto que se ha nutrido de estudiantes de la Facultad y estudiantes de comunicación, estudiantes de psicología y de distintas ramas, y hoy muchos de los estudiantes que arrancaron con nosotros en 2018 ya son egresados y siguen trabajando en este proyecto. Hay gente muy talentosa.

Eso significa, de alguna manera, que están narrando la historia desde otra perspectiva, utilizando en este caso los archivos grabados, estas fuentes de información que ustedes encontraron para resignificar la historia. ¿Qué potencialidad encuentra un historiador en este tipo de fuentes de información en el trabajo

específico de narrar, con estos materiales, lo que es la historia contemporánea?

En historia existe un cierto apego a la fuente escrita; es como un lugar seguro. Un investigador que se va a sentar a analizar cualquier proceso en este momento del siglo xx es inevitable que vaya a consultar la prensa. O sea, revisamos la prensa y ponemos todo lo que tiene esa fuente, quiénes son esos medios de prensa, qué postura ideológica tiene la oficina, cuáles son los mecanismos económicos y comerciales que dirigían esos medios de prensa, etcétera. Uno no encuentra tanto ahínco a la hora de ir a buscar otras fuentes, por distintos motivos. Primero, porque faltan fuentes, están fragmentadas, pero, por otro lado, porque la prensa está ahí, en muchos casos. También está ese lugar donde uno se siente seguro porque es un terreno conocido. Sin embargo, la aplicación de la perspectiva histórica sobre nuevos temas implica más fuentes, es decir, la posibilidad de tomar y redescubrir nuevas fuentes. En ese sentido, por ejemplo, recuperamos la cinta del discurso del Primero de Mayo de 1983, del Día del Trabajador en Uruguay. Un acto clave, porque el primer acto de masas, todavía durante la dictadura, siempre es el primer acto de masas que se aprecia. Y recuperamos una cinta de casete que tiene el discurso completo. Ese discurso todos lo conocían, todos lo habíamos leído. Tenemos la proclama original, sí, publicada una y otra vez, hemos podido leerla, hemos podido analizarla y hemos hecho todos los avances posibles de transcripción. Esta cinta, que por primera vez nos permite escuchar el discurso completo, nos da otras alternativas, nos otorga otras miradas de lo que fue. No es lo mismo leer que escuchar ese mismo fragmento con la voz del dirigente sindical Juan Pedro Ciganda, quebrada, y una multitud que grita y aplaude. La posibilidad de recomponer el momento histórico y las implicaciones que tiene ese acto desde otras perspectivas nos permite tener una mirada distinta de un mapa que ya todos conocemos. Estamos logrando mirar, sentir, escuchar y analizar desde otro lugar, discutir sobre las variaciones entre lo que efectivamente se dijo y lo que decía el discurso que previamente se había plantea-

do. Porque hay variaciones. Porque la emoción del momento, los tonos, los cambios, las pausas, los silencios, todo eso forma parte y estructura el análisis que podemos hacer, desde el punto de vista historiográfico, de un momento clave de la política uruguaya, como fue el Primero de Mayo de 1983, que de otra manera no lo tendríamos. Entonces, podemos ver el Primero de Mayo, el 83, sin la grabación. Lo vimos durante años. Pero también podemos analizarlo desde un lugar distinto. Nuevos temas, nuevas fuentes de esa misma acción. Es el mismo episodio, pero a través de los archivos sonoros. La recuperación del patrimonio sonoro nos da esa alternativa.

Ahora, cuéntanos la historia de materiales que fueron grabados y enviados al exilio.

Hay un elemento agregado en esa cinta, fue grabada en un casete de micrófono abierto para ser enviada al exilio a diferentes representantes. Y en España se utilizó en las recaudaciones de fondos y en los actos que se hacían contra la dictadura uruguaya. Pero, a su vez, esa cinta no solamente fue a España, sino que fue reproducida y copiada múltiples veces y enviada a otros lugares donde había colectivos de exiliados uruguayos, lo cual hizo que ese acto del Primero de Mayo de 1983 en dictadura se replicara en buena parte del mundo. Nosotros, a su vez, logramos rastrear, hacer un poco la pesquisa de ese recorrido que hizo el casete, su viaje a España, y es muy interesante quiénes escuchan el acto por primera vez fuera del Uruguay. El caso de Carlos Bouzas, dirigente de la Central Nacional de los Trabajadores en el exilio (la dictadura había ilegalizado la central sindical), que nos decía: «aunque no estuve ahí, gracias a esa grabación lo viví». A su vez, estos casetes, por ejemplo, nos permiten analizar también ciertos mecanismos de circulación y de producción de contenido comunicacional en un contexto de dictadura. El casete tiene la particularidad de que fue muy popular a partir de los ochenta. Abarataba costos, no implicaba una formación específica a la hora de producir y reproducir sonidos, cualquiera podía pulsar dos teclas *playback*, grabar sonidos

y reproducirlos. Y eso a su vez generó una mayor cantidad de gente con posibilidad de tener acceso a este tipo de dispositivos, que contaban además con una capacidad fantástica, su portabilidad.

Trasladar de un lugar a otro una tecnología, tanto para grabar como para reproducir, pensando en otros soportes, era muy difícil y en algunos casos totalmente imposible. Pero en la dictadura se empieza a dar una situación bastante interesante, por el tamaño de este soporte, lo que permitía que esos casetes fueran de un lugar a otro, viajaran, salieran del país y superaran en muchos casos las barreras de la censura. Además de generarse una cantidad de mecanismos de comunicación que empiezan a utilizarse, por ejemplo, yo tomaba un casete, uno, no sé, de un músico. Entonces, empiezo a escucharlo. Tengo diez minutos de música de Richard Clayderman, un piano instrumental, y después empieza todo un discurso político, un intercambio político. Sí, de ahí que lo que estaban enviando al exterior también eran esos temas y si alguien te aceptaba ese casete, se ponía a escucharlo, no sin escuchar la hora y media de piano. Entonces eso también permitió que se generan ciertas redes, ciertas formas de intercambio, de comunicación, ciertos mecanismos de escucha de esos casetes, que se configuran en formas alternativas de comunicación en un contexto histórico determinado, sumamente complejo, como sin lugar a dudas fue el de la dictadura cívico-militar. Entonces, a partir de un solo casete, como el del Primero Mayo de 1983, nosotros podemos recomponer el mensaje, reconstruir esas categorías en torno a las formas en las cuales se produjo ese casete y sus mecanismos de circulación, la forma de producción y, a su vez, el análisis de ese discurso, con otras tonalidades, sensibilidades y perspectivas, que si el discurso estuviera solo en papel no nos las daba. Ese es un elemento que podríamos razonar así. Es interesante, es como una pieza nueva, en muchos casos, en el puzle, que ayuda a completar, no la visión completa, pero es una pieza que ayuda a entender mejor el rompecabezas.

¿Qué significa o cómo explicarle a un joven estudiante de periodismo, de historia de archivos, la idea de resignificar la historia?

Como dice el historiador Robert Darnton, los historiadores somos como los viejos marineros, viajamos a las profundidades y podemos hablar con los muertos, el problema es que después nadie nos quiere escuchar, porque somos aburridos hasta la médula. Creo que este tipo de fuentes pueden ayudarnos a ser un poco más escuchados, porque nos permite rescatar ciertos sentidos del momento histórico, nos da la oportunidad de recuperar emociones, gracias a la sensibilidad que otorga el sonido a través de las capas y texturas que posee. Nos remite a ciertas prácticas de un momento determinado, que lo podemos resignificar. Sobre todo para los historiadores jóvenes y para los que ya no lo somos tanto, nos lleva a esta idea de volver a reconstruir o volver a reconectar con esto de poder recuperar el pasado. Definitivamente se puede recuperar y comprender el pasado, y tratar de resignificarlo a partir de los sonidos no solamente es conservar la herencia sonora, que es muy importante, sino que es posible a través de ella la construcción de nuestra propia historia. A mí me pasa ahora que estoy escuchando programas que eran de los ochenta, yo los escuchaba cuando era niño e inmediatamente me remiten a ciertas cuestiones de mi infancia, como, por ejemplo, que escuchaba ese programa de radio al mediodía antes de entrar a la escuela. Entonces, hay una cuestión interesante que es la posibilidad de estos nuevos temas, nuevas fuentes y nuevas miradas. Se colabora en la construcción también de nuevos sentidos para nuevas generaciones de historiadores, que creo que vienen mucho más preparados que nosotros, ellos son nativos digitales, lo tienen mucho más resuelto. Nosotros tenemos que luchar muchas veces con la tecnología para tratar de mantenernos un poco siempre en la carrera y esto genera ciertas situaciones para mí interesantes. Esto define un poco nuestro equipo de trabajo. Cuando empezamos a trabajar con casetes me pasó que algunos de los muchachos tenían perfectamente resuelto cómo era digitalizar, cuáles eran los componentes, cómo funcionaba una tarjeta de sonido, lo que era

grabar en WAV, etcétera. Pero no tenían ni idea, porque no habían participado nunca de la ritualidad del uso del casete. Entonces, me parece también que en esta idea de recomponer y reconstruir está la de conectar viejas y nuevas experiencias, viejas y nuevas prácticas y viejas y nuevas miradas en la práctica y en la investigación historiográfica.

Creo que está muy bueno que haya una perspectiva interesante. El trabajo de Mónica ha sido clave para reunir no solo a algunos historiadores de los medios que nos encontrábamos dispersos, sino además promover el trabajo en conjunto con especialistas de otras áreas, juntando de esta manera un grupo de voluntades que trabajamos en forma colaborativa ayudándonos para estar en la misma frecuencia. Más allá de recomponer la historia de los medios en el Uruguay y en la región, es clave que haya una generación de relevo. Y bueno, es parte de este trabajo poder repensar las diferentes etapas de la historia con nuevas fuentes. Cuando estuve en México, en el curso de Perla Rodríguez, recuerdo la teoría de Bradley, en el sentido de que el patrimonio no es una cuestión dada, es una construcción permanente. Y creo que hay nuevas generaciones que empezamos a trabajar en recomponer y patrimonializar ciertas fuentes que hasta ese momento tal vez la comunidad había dejado de lado o no existía la tecnología suficiente para poder desarrollar un proceso de recuperación que nos permitiera analizar y trabajar con esa fuente. También es un elemento clave en el desarrollo de la tecnología. La creación de fuentes y archivos digitales, por ejemplo, es un elemento fundamental para poder pensar también estas nuevas prácticas y estas nuevas lógicas escenográficas que me permitan, estando en Uruguay, consultar un archivo en Dinamarca. Algo que hace veinte años era absolutamente impensable. Entonces, creo que hay una confluencia de elementos, de nuevas inquietudes, nuevos temas, nuevas fuentes, una convergencia tecnológica que nos ayuda a trabajar con ello y también un desarrollo de ciertas prácticas, lo que permite cruzar conocimientos y tratar de entender cómo es el arte, dejar de ser aburridos hasta la médula y poder enamorar en cierto sentido a

las nuevas generaciones y al público en general. Creo que el patrimonio sonoro también nos da esa posibilidad. A mí me preocupa limitarnos al nicho de la academia, no porque la academia esté mal, sino porque es necesario poder entender que el patrimonio y el análisis historiográfico se revalorizan en la medida en que toda la sociedad se apropia de eso. Cuando yo paso una grabación del periodista y político Germán Araújo, convoca a mucha gente y se emociona el público y empieza a contar anécdotas de qué pasaba cuando escuchaban a Germán. Preguntan por una grabación específica de Germán, porque no grabaron tal día. Entonces, hay un proceso interesante de interacción, no solamente es el rescatar, recuperar, analizar, investigar, sino fundir y poner en valor el patrimonio sonoro para la sociedad en su conjunto.

Precisamente esto que compartes, esta nueva perspectiva, esta invitación a repensar las fuentes historiográficas es lo que buscamos en los archivos, es decir, se digitalizan y se preservan los contenidos de origen digital para dar acceso, pero uno de los grandes desafíos de los archivos es que la gente busque y escuche o vea esos materiales que se resguardan en las fonotecas y bibliotecas. Al final de cuentas, eso es lo que les confiere una forma de valor. A través de esta entrevista, tú nos has guiado para encontrar e identificar otra forma, es decir, cómo desde la perspectiva de los historiadores esas fuentes son necesarias, fundamentales, para repensar la historia, para encontrar otras vertientes de la verdad de la historia. Y en este sentido, ¿cuáles son esas nuevas líneas de investigación que han surgido a partir, precisamente, de estos materiales que ustedes han identificado, preservado y digitalizado y que ahora están estudiando?

En realidad algo que nos planteamos al principio, y Mónica fue muy clara también en ello cuando nos dio luz verde para el proyecto, fue el hecho de preguntarnos para qué queremos esas fuentes o por qué vamos a trabajar con eso, por qué nos vamos a detener ahí. Y la respuesta es porque nos gusta estar ahí. Es un punto neurálgico, al menos para mí, como historiador. Entonces,

empezamos a pensar en algunas líneas de investigación sobre las cuales podíamos empezar a trabajar y a abordar el material. Actualmente, desarrollamos tres grandes líneas de trabajo. Por un lado, hay una que está vinculada a la construcción de los mensajes comunicacionales. Por ejemplo, la relación entre el público y su programa diario, en la emisora uruguaya «la treinta» (cx30 Radio Nacional). Esa es una investigación que está llevando adelante la licenciada Belén Pazos, quien viene trabajando en ello hace un par de años.

Y hay otra línea de investigación que queremos y tiene que ver con los derechos humanos y los medios. Hay otra línea de trabajo que llega con una serie de casetes que trabajamos con los responsables del Servicio Paz y Justicia (serpaj) de Uruguay sobre la transición política, que tiene que ver con algunos programas de radio, algunas entrevistas que se hicieron a personajes referentes de los derechos humanos y el peligro de salir al aire en Uruguay. Por ejemplo, durante la campaña por el voto verde y el voto amarillo, la disputa en Uruguay por la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, llamada la «Ley de Impunidad», que es la que puso en juego si procedía o no juzgar a los militares por las violaciones a los derechos humanos en la última dictadura. Esto es un proceso bastante largo que viene de 1986.

Por último, hay otra investigación que tiene que ver con el desarrollo, precisamente, del uso del casete como un medio de comunicación alternativo en la transición política uruguaya, es decir, cómo se inscribe en el panorama político del proceso de transición, en este caso de 1980 y 1985: el uso del casete y las estrategias que se utilizaron en los sistemas de producción de información, la creación de canales de distribución, las formas de escucha que tenían estos casetes y los mensajes que transmitían y lo que aportan esos casetes y esos mensajes en el entramado de lo que fue la transición política en el Uruguay en ese período, 1980 y 1985, ya que fueron una herramienta muy utilizada, por ejemplo, por los políticos. Las organizaciones sindicales, como el pit-cnt, la mo-

vilización de los trabajadores, pero también de los actores políticos, que estaban en el exilio y enviaban casetes, recibían casetes y estos casetes circulaban, por ejemplo, de manera clandestina, lo cual generaba ciertas prácticas de escucha, uno no podía estar escuchando la voz de un político perseguido a todo ritmo en su casa. Entonces, eso también generaba ciertas prácticas de escucha que son interesantes para analizar. También hay que comentar que la idea del proyecto de Sonidos en Transición, desde un primer momento, fue concebirlo como un proyecto de 360 grados en términos culturales, es decir, poder producir, a partir de la fuente sonora que se recupera, una serie de productos derivados y nuevas fuentes que nos permitieran continuar trabajando y potenciar esta línea de investigación. Por ejemplo, el casete, recuperamos los primeros 83 y se generó a su vez un *podcast* sobre la recuperación de esta cinta y a su vez un documental de prácticamente 30 minutos donde entrevistamos a varios de los protagonistas del acto del Primero de Mayo de 1983. Y eso, a su vez, nos generó un banco de información, nuevas fuentes, que son los crudos de estas entrevistas, algunos dirigentes sindicales, como, por ejemplo, Carlos Bouzas, quien desafortunadamente falleció incluso antes de que pudiéramos estrenar el documental y nos pidió adelantar su entrevista porque tenía una operación muy compleja. Es obvio que él quería dejar su relato. Entonces, bueno, esa última entrevista de Carlos Bouzas contando todas sus peripecias en España y todas las peripecias vinculadas a ese acto, pero, además, mayo de 1983, es una nueva fuente que tenemos y que sirve para trabajar hacia adelante. Este es un poco también el planteamiento del proyecto, decir que esta línea de investigación permitirá esto, ponerlo en debate, sacarlo a la población de tal manera que la gente pueda entender lo que hacemos, por qué es importante rescatar el patrimonio sonoro, dónde está el valor de estas acciones. Ponerlo en colectivo y presentarlo en público es parte de este accionar.

Retomemos el concepto que mencionaste sobre las formas de escucha. Desde tu perspectiva, ¿hay algún vínculo entre los dife-

rentes soportes a través de los cuales ha sido registrado el sonido y las formas de escucha y la historia?

Es superinteresante el tema, porque, en realidad, una parte es un poco exploratoria. Por ahora, ya hemos comenzando a armar un poco esa parte, a través de ciertos testimonios, de las entrevistas, vas recogiendo que existía cierta ritualidad incluso en la escucha cuando llegaban, por ejemplo, los casetes de Wilson Ferreira Aldunate, exiliado político, dirigente del Partido Nacional, que cumplió un rol muy importante en la lucha contra la dictadura uruguaya, al denunciar sus crímenes. Tanto en el período en que estuvo exiliado en Buenos Aires como en Londres, él enviaba casetes y era escuchado por todas las colectividades políticas, no solamente por su propio partido. Y sí, tiene una cierta ritualidad, se juntaban pequeños grupos a escuchar estos casetes y muchas veces, cuando se grababan para enviarlos al exterior, contenían noticias para los familiares. Hay una expresión de Mónica que me gusta mucho, que estos casetes son cartas orales, por tanto, también es como recuperar la oralidad. Estamos entrando mucho en los archivos privados, pero estamos trabajando más en la esfera de lo político. Era muy común grabar un lado del casete con una serie de informaciones y noticias familiares y mandarlo al exterior y la persona que lo recibía grababa del lado B y lo mandaba. De esta manera, se mantenía cierta coherencia de lo que se contaba a un lado, las preguntas, y lo que se respondía. Lo transfirieron a una correspondencia epistolar, lo cual también tiene que ver con una cuestión interesante de juntarse a escuchar. Hay otro casete vinculado al Primero de Mayo del 83. Nosotros estamos jugando con esta idea de elementos que van apareciendo. También es un casete que se graba en Uruguay para ser enviado a Holanda y a Canadá, a Toronto. Es interesante porque ahí lo que encontramos son fragmentos del discurso, pero también identificamos otras intersecciones, otras capas que son atractivas porque la persona que graba ese casete no solamente graba fragmentos del discurso, sino que graba los informativos de televisión. ¿Qué dijeron sobre el acto el Primero de Mayo? Si bien grabar en VHS en ese momento era muy

caro, grabar en casete no, se tomaba el sonido directo de la televisión. Entonces, la persona del exterior no veía las imágenes pero escuchaba todo lo que fue el relato de cómo presentaron la noticia del Primero de Mayo de 1983 los principales informativos en el Uruguay. Ahí hay otro elemento de la historia que nos permite acceder de manera lateral a otra fuente, que es la fuente de lo visual. No tenemos un registro de cómo los canales cubrieron el Primero de Mayo de 1983, pero tenemos el sonido, el audio de lo que fue esa cobertura. Además, en este caso se cuenta con el relato familiar de cómo vivieron el Primero de Mayo tres generaciones, la madre y sus dos hijos. La madre cuenta a esta persona de una forma el acto, mientras que el hijo mayor no puede detectar lo que observó la madre, él es apenas un adolescente. Cuenta cómo él lo vivió desde cierto lugar y cómo le llamaron la atención algunas pancartas, etcétera. En tanto, el niño más pequeño, de cinco o seis años, lo que recuerda sobre todo son las canciones que antes cantaba. Entonces, estos testimonios dan cuenta de lo que se recordaba de ese acto. Tenemos tres capas de análisis que podemos hacer sobre un mismo episodio.

Se abre una perspectiva que siempre es muy difícil para los historiadores, que son los usos y las apropiaciones, y eso la prensa jamás te lo va a dar. El discurso lo podemos leer y lo hemos leído todos, pero las otras capas y los otros significados de usos y apropiaciones y hasta el estado de ánimo solo el sonido y solo el casete te lo pueden dar.

Claro. En cierto modo es llenar vacíos. Y en el caso de las grabaciones hay algunos fragmentos tomados directamente de la radio. Entonces, con estas adiciones, el historiador dice «esta fuente no me sirve porque no es completa», bueno, pero las fuentes nunca son completas. Además, lo que importa, en todo caso, es por qué la persona lo grabó y lo conservó. Eso da una dimensión al historiador que de otra manera no tendría y que se mezcla con otras texturas y con otros fragmentos que nos van devolviendo un momento histórico, porque en el mismo casete está la canción que

le gustaba a tal persona, los avisos de la radio que quedaron ahí grabados y, sin embargo, siguen como fondo, como una cosa que sin darse cuenta hasta de pronto se escuchan indicaciones de una señora que le cuenta a la otra, le explica cómo se usa un casete y qué botón hay que apretar para poder grabar bien. Hay una relación con la cotidianeidad que suple la fragmentación y eso me parece que es un dato que a los historiadores nos cuesta, por ver si de verdad queremos tener todo y la presunción de todo no existe. Nunca vas a tener todo lo que se transmitía por radio.

Hay otra dimensión que quizás, Antonio, sería interesante comentar, la del libro sobre la radio y la política que contiene entrevistas a todos los candidatos a la presidencia y a periodistas muy destacados. El libro está editado, pero la persona tiene interés en que todas las entrevistas estén conservadas, por lo que hizo llegar estas fuentes sonoras. Lo interesante es el juego entre el libro Candidatos en el aire y su autora, Carmen Rico, y las entrevistas. De hecho, se creó el Fondo Carmen Rico. Háblanos sobre él.

Es uno de los fondos que tenemos. Pertenece a la socióloga uruguaya doctora Carmen Rico, quien trabajó en un libro muy interesante que se llama *Candidatos en el aire*, del período entre 1990 y 1994, donde entrevista a casi todos los candidatos o posibles candidatos a la presidencia, figuras políticas, todas claves. El espectro político en el Uruguay de la transición está en esas quince entrevistas que hizo Carmen Rico. Ella tiene una primera selección, obviamente, para su libro, pero conservó las grabaciones completas y esas grabaciones nos permiten dar de primera mano no solamente la voz de los protagonistas, sino entrevistas que, al estar pensadas y armadas para ser construidas como fuente de información, permiten analizar las estrategias radiales de los candidatos políticos del Uruguay para sus campañas políticas. Eso nos permite ver una línea en un momento donde todavía la radio, en los noventa, tenía un peso preponderante en términos políticos a la hora de marcar agenda, sobre todo con dos destacados periodistas a los que también Carmen entrevista, Néber Araújo y Emi-

liano Cotelo, que tenían sus programas en las emisoras uruguayas Nuevo Tiempo y El Espectador, respectivamente. Son dos programas emblemáticos, que ponían temas en la agenda pública. Este fondo documental aportado por Carmen Rico es muy importante, porque nos permite discutir sobre la percepción que tenían los candidatos políticos de la radio como medio, las posibilidades que le veían a la radio y las estrategias que utilizaban para poder manejar esos mensajes radiales y, a su vez, los proyectos. Los periodistas nos permiten entender cómo era el juego entre político y medios, cómo se relacionaban, cómo procedían a la hora de realizar las entrevistas. Todos estos políticos reconocen la importancia de las entrevistas de radio que realizaban estos periodistas. Los políticos sabían que cuando iban a sus programas la entrevista sería dura, así que tenían que ir preparados, no era una entrevista cualquiera en un espacio cualquiera. Generaron un lugar de debate, donde mucho de lo que se planteaba después estaba en juego a la hora de sus candidaturas políticas, era un lugar especial. Creo que ahí también hay una cuestión interesante de cómo se percibe el medio, como espacio de la radio, a través de las entrevistas o de los políticos y por los periodistas. Es una fuente riquísima y muy interesante, que permite reflexionar sobre varios elementos en torno a la radio en el Uruguay de los noventa.

Para concluir, queremos pedirte que elijas algunos sonidos que creas que describen la historia contemporánea en Uruguay y en América Latina. Tómate unos minutos para pensar un par de sonidos que tú creas que son justo los que dan cuenta de esta historia contemporánea. Pueden ser, evidentemente, elementos del paisaje sonoro, programas de radio, etcétera.

Hay un sociólogo que es historiador, Waldo Ansaldi, autor de un libro sobre América Latina que se llama *Caleidoscopio latinoamericano*, *imágenes históricas para un debate vigente*. Esta idea del caleidoscopio latinoamericano aplica bastante bien, cada vez que giramos en América Latina tenemos una mirada distinta y no nos permite ver los distintos reflejos. Creo que con el patrimonio so-

noro pasa un poco eso. En el caso de Uruguay es remitirse básicamente a la transición, pero si tuviera que elegir algunos sonidos, sin lugar a dudas serían los de la radio y, tal vez, la visión política. El programa de Germán Araújo es como la definición de un tiempo histórico, es decir, para aquellos que lo escuchaban porque compartían lo que decía y para aquellos que no lo escuchaban o que creían que Araújo era lo peor que le estaba pasando al país, por ejemplo, el punto de vista de las autoridades, y eso también es un elemento fundamental. El otro, sin lugar a dudas, es la música popular. En los ochenta la música fue un lugar de resistencia en distintas versiones, desde las producciones del rock emergente a mediados de los ochenta, como los grupos musicales posdictadura, por ejemplo, *Los Estómagos*, *Los Tontos*, etcétera, que son la muestra de una cultura juvenil que estaba tratando de surgir, el reflotar de la música popular, del canto popular uruguayo, la música de protesta, autores como Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti, quizá esa música, esos sonidos, nos lleva de vuelta a ese momento. ¿Y el fútbol? El fútbol es una manifestación que contagia. Para toda América Latina es un lenguaje universal. Somos fanáticos del fútbol. Creo que el momento de gloria para Uruguay, sobre todo a nivel de clubes, fue entre los ochenta y los noventa. La herencia sonora se convierte en un lugar de encuentro, hay ciertos programas radiales, la música, el fútbol, las voces de los políticos y de las organizaciones sociales, que forman parte de ese proceso contemporáneo que es la transición política en Uruguay. Todos estos sonidos son parte del paisaje sonoro del Uruguay de los años ochenta. Recuperarlos nos ayuda a conocer, pensar y reflexionar sobre la historia reciente del país.

Plataformas digitales para el acceso a contenidos digitales sonoros

Entrevista a Myrna Ortega Morales

El siglo XXI ha sido denominado la era audible, por la cantidad y diversidad de contenidos sonoros a disposición de las personas. La posibilidad de comprimir información digital y crear formatos portables modificó las modalidades de acceso y potenció el acceso a los contenidos audibles.

Descarga Cultura.UNAM ha sido fundamental para comprender, precisamente, la era sonora contemporánea y, en especial, en relación con la producción, el intercambio y el acceso a contenidos digitales. Myrna Ortega Morales, secretaria de Extensión y Proyectos Digitales de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y quien hace casi quince años vislumbró y gestionó la creación de este servicio digital, narra su origen y desarrollo.

Myrna Ortega es licenciada en Ciencia Política y Administración Pública por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, donde trabajó en la Coordinación de Ciencia Política y ha dictado clases. En el ámbito cultural, se ha desempeñado como gestora

cultural en la Delegación Coyoacán, en la Comisión de Cultura de la Asamblea Legislativa y en la Casa del Lago como subdirectora.

¿Cuándo inicia tu interés por el mundo del sonido?

Siempre tuve el interés por escuchar literatura, ya fuera poesía o narrativa. Es un gusto personal desde mi infancia, una atracción por la experiencia de la lectura oral, de la lectura que entra por el oído.

Escuchaba con mi papá poesía grabada desde muy joven y años más tarde yo misma busqué algunos audiolibros. En aquella época, te estoy hablando de hace veinticinco, treinta años, cuando solo había audiolibros en inglés y algunos pocos en francés, quizá. Entonces, me volví coleccionista de ellos. Los buscaba y me parecía fascinante escuchar la literatura de esa manera. También me topé con los radioteatros que hacía Radio UNAM y que me parecían estupendos, concretamente los que dirigió en su momento Eduardo Ruiz Saviñón. Me fascinaban tanto sus producciones que lo busqué y le propuse hacer más producciones sonoras, ya pensábamos en audiolibros. Intentamos algunas grabaciones y probamos hacerlo comercialmente, pero ni él ni yo teníamos las posibilidades de intentar un proyecto así por nuestra cuenta. Lo hablé con Alfaguara, puesto que la propia editorial había producido unos pocos audiolibros, unas grabaciones muy hermosas. Está por ahí la de la novela *Aura* leída por el propio Carlos Fuentes y en donde aparece la voz de Natasha, su hija. Pero Alfaguara no se interesó, me comentaron que los productos fonográficos no funcionaban en el mercado en español. Incluso el querido y admirado Mauricio Achar, el creador de esta librería maravillosa, Gandhi, me decía que uno de los problemas para comercializar audiolibros era que no había espacio en las librerías para exhibirlos. Comento todo esto como contexto a lo que habría de venir después. A mí, en cambio, me parecía que escuchar en lugar de leer era una posibilidad muy interesante para las personas mayores, dado que les

cuesta trabajo ver, al igual que para las personas ciegas y con baja visión.

¿Cómo se crea Descarga Cultura?

Tuve la oportunidad de hacer, para la Dirección de Literatura de la UNAM, una serie dirigida específicamente a personas ciegas. Fueron diez títulos producidos con el apoyo de Eduardo Ruiz Saviñón, y funcionó muy bien. Resultó que, a diferencia de lo que se creía, sí hubo público interesado en estos productos. Al entonces director de Literatura, Sealtiel Alatriste, le llamó mucho la atención este fenómeno y me propuso trabajar en esa línea. Fue entonces cuando, en el año 2008, fue designado coordinador de Difusión Cultural y me invitó a hacer estas grabaciones y distribuirlas digitalmente, aprovechando que estos archivos ya podían viajar por internet. Yo no tenía relación previa con las nuevas tecnologías de la comunicación, pero me pareció fascinante que ya no tuviéramos que pensar en empacar y distribuir, sino que estas grabaciones pudieran vivir y viajar por internet. Fue entonces cuando, desde una recién creada Secretaría de Extensión de la Coordinación de Difusión Cultural, nació Descarga Cultura.UNAM. Iniciamos con un equipo muy pequeño, con Rosalía Jiménez Sámano, quien hoy está a cargo de la administración de contenidos y ha hecho un trabajo estupendo y me ha ayudado en la conceptualización de lo que es Descarga Cultura, y Sonia Ramírez, quien venía de Radio UNAM y sabía de la edición y grabación. Solicitamos el apoyo de la entonces Dirección General de Servicios y Cómputo Académico (DGSCA), ahora Dirección General de Cómputo y de Tecnologías de Información y Comunicación (DGTIC). El doctor Alejandro Pisanty se entusiasmó con el proyecto y el gran equipo de esa dependencia diseñó una primera plataforma web para reproducir en línea, descargar y hacer viajar rápidamente los contenidos en línea; ese era un tema que nos importaba mucho, que los archivos viajaran rápido y fueran accesibles.

Por aquel entonces se comenzaba a ver, quizá poco en México, más en el extranjero, a jóvenes con auriculares. Muchos escuchaban ya contenidos provenientes de algunas universidades norteamericanas que utilizaban la plataforma Itunes U para hacer accesible la grabación y puesta en línea de cursos, conferencias, etcétera. Era la comunidad universitaria la que estaba escuchando esos contenidos. Ya no los adultos mayores como hubiéramos creído, sino los jóvenes. Así fue que nació Descarga Cultura.UNAM, en un momento en que estaba surgiendo este fenómeno de la distribución y consumo del formato sonoro digital. Ahora son cosas relativamente fáciles de construir, pero en aquel entonces, en 2008, era diferente. Afortunadamente contamos con el apoyo, como ya dije, de la entonces DGSCA, y no estoy hablando nada más de un apoyo institucional normal, como al que estamos acostumbrados en la UNAM, sino de un involucramiento, un entusiasmo, un auténtico creer en el proyecto. No lo hubiéramos podido hacer sin ellos. También teníamos la convicción de que no podíamos salir con una gran plataforma sin contenidos. Entonces, durante todo el año 2008 nos dedicamos a grabar, a grabar mucho. Pensábamos en salir al público sí con una plataforma poderosa y ágil, pero con suficientes contenidos. Y así nacimos en noviembre de 2008 y nos presentamos en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. El rector, doctor José Narro, pudo escuchar por primera vez Descarga Cultura.UNAM y fue un momento muy emocionante. Así fue como comenzamos.

Es una historia que habla precisamente de esta pasión por la oralidad, por la audiolectura, lo que significa, finalmente, un cambio de paradigma, de acceso a la información, en este caso a la literatura, y que ustedes han podido desarrollar desde hace más de una década. El surgimiento de Descarga Cultura se ubica en el año 2008, desde entonces, ¿cuáles han sido los principales problemas que han tenido?, ¿y cómo los han resuelto? ¿Cómo han llegado a construir en este momento una de las plataformas que, por los contenidos digitales que ofrece, atrae la atención del público?

Una de las mayores influencias que tuvimos para hacer esto fue esa colección maravillosa de Voz Viva. Yo siempre digo que fue nuestro principal antecedente, es no solo el hermano mayor, sino el padre o la madre de Descarga Cultura. Sentimos un enorme agradecimiento por lo que entonces, en los años sesenta, se hizo y por este esfuerzo monumental que sigue vivo y del cual te platicaré un poquito más adelante, ya que ahora el programa de Voz Viva es responsabilidad de la Secretaría de Extensión y Proyectos Digitales. Y contestando tu pregunta en cuanto a los problemas, fíjate que desde el principio, cuando tuve la oportunidad de contarle al rector Narro sobre el programa, me dijo: «Sí, muy bien, adelante, pero todo tiene que estar perfectamente autorizado por los autores para viajar por internet». Y este fue el gran reto. Lo tecnológico se iba a resolver, con dificultad, pero avanzaba; en cuanto a la producción, Radio UNAM fue de gran apoyo con el préstamo de sus estudios de grabación, porque no teníamos dinero. Pero el tema de las autorizaciones, de los derechos de autor, ese sí fue muy problemático; fue una cuesta arriba que tuvimos que escalar pero que hoy nos permite vivir libremente en la red. Estoy muy agradecida por el apoyo que nos dio el doctor Narro, pero particularmente por esta instrucción tan precisa de tener todo perfectamente autorizado para ser distribuido respetando los derechos de autor. Hemos cumplido y esto es lo que le ha dado su fuerza, su vida y sus posibilidades de continuidad a Descarga Cultura.UNAM.

Has mencionado un aspecto fundamental para la distribución de los contenidos digitales, que tiene que ver con la autoría intelectual. Sabemos que los derechos de autor constituyen uno de los aspectos más delicados con los que tropiezan los archivos convencionales, porque podemos guardar miles de horas en las fonotecas y guardar los archivos sonoros de diferentes instituciones y, al final de cuentas, no se pueden utilizar estos contenidos. ¿Cómo resolvieron este aspecto desde la perspectiva misma de Descarga Cultura?

Picando piedra, yendo a tocar las puertas de cada uno de los autores que queríamos grabar o cuya grabación previa queríamos recuperar y después cruzando la autorización con su editorial. Tuvimos que aprender sobre el tema, inclusive nos apoyó y nos dio mucha información en este sentido Víctor Hugo Rascón Banda, que en aquel entonces era presidente de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y fue uno de los primeros autores que grabamos. Él murió antes de que surgiera Descarga Cultura, pero nos dimos cuenta de que no era nada más obtener la firma del autor, sino que también había que conseguir la autorización de la editorial que en ese momento contaba con los derechos. La gratuidad ha sido también uno de los elementos que nos ha ayudado, por supuesto, el que sea un programa universitario cuyo fin es exclusivamente la difusión de la cultura, la divulgación de la literatura. Pero, de todos modos, no es suficiente: tiene que haber una autorización por parte de la editorial aun cuando cuentes con la autorización del autor o de sus herederos. Es laborioso, hay que buscar cada una de estas autorizaciones. Y así lo hicimos y lo seguimos haciendo. El acervo con el que cuenta Descarga Cultura está plenamente autorizado.

Contar con los derechos de autor de las obras que se ofrecen en acceso es una práctica muy importante porque ese es el principal problema al que nos enfrentamos. Y, además, en las grabaciones sonoras sabemos que, aparte del autor, tenemos al musicalizador, las voces, los locutores. El hecho de que ustedes hayan resuelto este aspecto es nodal, como bien lo mencionas, desde el inicio.

En el caso de la música, te diría que aunque casi no musicalizamos sobre la voz, lo que hicimos fue invitar a músicos a autorizarnos el uso de su música para las entradas y salidas de los títulos, además de músicos ligados a la UNAM, de la Orquesta Sinfónica de Minería. En realidad, Descarga Cultura.UNAM, y esto me da muchísimo gusto decirlo, se ha construido de una red de generosidad, de apoyos, de entusiasmo de los autores, de los músicos, que nos

permiten usar su obra, no solo sus textos, sino su voz, y esto, pues, se agradece.

Resolvieron uno de los aspectos que limitan el acceso a los contenidos. En la actualidad este es precisamente uno de los problemas más grandes que enfrentan los archivos sonoros. Me gustaría que nos describieras Descarga Cultura para alguien que nunca ha tenido acceso a conocer lo qué es esta iniciativa que ya tiene más de una década de existencia. ¿Cómo la describirías cuantitativa y cualitativamente?

Descarga Cultura es una plataforma y es un servicio. Es decir, es una plataforma digital que otorga un servicio gratuito y abierto a cualquier persona. Ofrecemos de esta manera una opción de entretenimiento y conocimiento que puede disfrutarse en los trayectos rutinarios, en los viajes largos de los usuarios o simplemente cuando alguien quiere dedicar tiempo a disfrutar de la cultura. Esto está en los orígenes de Descarga Cultura. Porque el tiempo que un estudiante universitario promedio invierte en trasladarse es de, por lo menos, dos a cuatro horas al día, entonces, la idea es que durante sus trayectos puedan venir escuchando un cuento, una novela, poesía, teatro, música, conferencias o cursos, como una manera de enriquecer esos tiempos, llamémosle muertos, con estos archivos digitales de contenido cultural, fundamentalmente literarios. Quizá por la naturaleza misma del servicio, Descarga Cultura tiene alrededor del 70% de su acervo dedicado a la literatura. También nos pusimos como meta desde el principio que no parara la actualización y que mantuviéramos un ritmo constante de crecimiento. Uno de nuestros objetivos es estar produciendo permanentemente, que los usuarios sepan que cada semana van a tener un nuevo título. Entonces, nuestra producción se ha mantenido entre seis y ocho títulos al mes, permanente. Lo segundo es que no desaparezca ningún contenido del acervo, como sucede en otras plataformas, que suben un título y después de un tiempo lo quitan. No, nuestro objetivo es que se queden ahí. Esto ha permitido que haya una colección, un acervo muy importante.

Ya hemos alcanzado alrededor de cinco millones de visitas y cerca de tres millones de usuarios únicos. Otra cosa que hicimos desde el principio fue optimizar Google Analytics, cuando tampoco era muy conocido. Esto nos permitió dos cosas: ir viendo cómo crecía la plataforma e ir conociendo poco a poco a nuestros usuarios, inclusive desde dónde nos escuchan, por lo que ahora podemos decir que lo hacen desde 133 países o territorios, prácticamente es en todo el mundo que hemos alcanzado más de 13 millones de descargas o escuchas en línea. Quizá también podría decir que este servicio ha crecido muchísimo en contenidos, son más de 1100 títulos, divididos en varias categorías. Tenemos literatura, teatro, música y contenidos académicos que tiene que ver más con los materiales que se generan en la Universidad, es decir, con las voces, la sabiduría y el conocimiento enorme de nuestros grandes maestros universitarios. Tenemos conferencias, una colección dedicada al estudiante de bachillerato y un área para los materiales especiales que no quedan en ninguna de las categorías anteriores.

Hay un aspecto que yo observo con especial atención en Descarga Cultura: la calidad de producción. Las producciones están pensadas para escuchar y están grabadas en alta calidad sonora. ¿Qué nos dirías respecto a este proceso?

Hay una diferencia entre la grabación y la edición para radio y la grabación y edición para *podcast*. Desde el principio también nos pareció que no era lo mismo escuchar algo con auriculares, digamos, muy cerca de tus oídos, que en radio, donde normalmente lo escuchas con alguna contaminación del ambiente normal. Entonces, quisimos ser muy cuidadosos con la edición: hacer un trabajo artesanal, de limpieza de los audios. Son dos momentos importantes. Obviamente el proceso de la preproducción, que siempre es complejo, pero primero vemos que los derechos de autor sean factibles de conseguir, si no ni le entramos. Tenemos que contemplar la cita con el autor, conseguir el estudio, después la grabación. Y después, que el lector-autor se relaje, lea con intención y disfrute el momento. Para ello ha sido fundamental el cuidado de la lec-

tura que ha hecho y nos enseñó a hacer Eduardo Ruiz Saviñón. Luego pasamos a la edición, donde se escoge la mejor toma y se limpia. La verdad es que es un proceso admirable, porque son muchas horas de trabajo frente a una computadora. Aquí, Sonia Ramírez es quien está encargada de la producción y ha capacitado a jóvenes, prácticamente todas egresadas de la Facultad de Ciencias Políticas, y han aprendido este proceso muy característico de Descarga Cultura.

Sin lugar a dudas, la calidad es un aspecto fundamental para atraer y mantener la atención del oyente. Y en este punto, me gustaría preguntarte en qué formato se graban estos contenidos, estos audiolibros, estos podcasts, y cómo se presentan.

Se graban en formato wav, en la mejor calidad. De hecho, se editan en la mejor calidad y se ponen en línea en mp3 en Descarga Cultura.unam, para viajar rápidamente. Con nuestros archivos hemos sido muy cuidadosas con el tema de la preservación. Conservamos la grabación en frío, la edición ya montada, ya con entrada y salida en formato wav, en la mejor calidad y obviamente conservamos el mp3 también.

¿Y en qué sistema?, ¿cómo preservan estos contenidos, estos archivos que ya son más de mil? ¿Tienen algún sistema de información con metadatos? Porque justo los formatos que mencionaste son los formatos de preservación y el formato de acceso. Y además tienen el frío, que sería el documento inicial del registro.

El documento inicial del registro es el más valioso desde nuestro punto de vista. Entonces, lo conservamos muy cuidadosamente. Se ha ido evolucionando en la forma de conservarlo, pero siempre hemos sido muy puntillosos de que no se pierda nada. Sabemos que lo digital fácilmente se puede perder. Entonces, lo que hemos hecho es tener diferentes archivos de conservación, digamos, diferentes copias de resguardo. Por un lado, hemos ido mandando a la Fonoteca Nacional todo el acervo para que ellos lo conserven de

la mejor manera posible, cada año mandamos toda la producción del año anterior. Nosotros lo conservamos en disco duro, después compramos un sistema de almacenamiento especial con discos y ahora contamos con un servidor para su conservación. Entonces, ha ido evolucionando el sistema de almacenaje, además de que se tiene, por supuesto, en línea, pero lo que está en línea está en formato MP3. Por lo que nos parece muy importante preservar el formato WAV, es decir, el de mejor calidad, y sobre todo los originales, que obviamente no están en línea. Así que ha habido una evolución. Hemos ido buscando la manera de preservar todo, de conservarlo en el tiempo. Tenemos alrededor de cuatro años quizá de comenzar a oír, aprender y acercarnos al tema de la preservación digital y aprender de los expertos. Y nos damos cuenta de que no lo hemos hecho mal, pues más o menos hemos ido siguiendo las indicaciones básicas, una de las cuales es tener los archivos en diferentes lugares. En fin, así es como lo hemos hecho.

Están construyendo un patrimonio muy importante y probablemente, aunque tú no lo mencionas, tienen en ciernes un archivo de contenidos de origen digital muy importante y con estas prácticas que iniciaron hace cuatro años lo están preservando correctamente, porque una de las recomendaciones es justo tener una copia en diferentes lugares. Qué bueno que lo están entregando a la Fonoteca Nacional, qué bueno que la UNAM tiene, además, una copia y que están guardando en estas tres modalidades los documentos.

Son como cuatro copias diferentes las que tenemos, muy exagerado quizá, pero sí, son prácticas que desde el principio asumimos, porque además no es nada más el audio, sino que son las autorizaciones y las fotografías que se tomaron durante la grabación. Ahora, desde hace ya como cuatro o cinco años estamos registrando también en video la grabación. Entonces, pues, ha ido creciendo la complejidad, inclusive los programas que se manejan desde la Secretaría de Extensión y Proyectos Digitales han ido creciendo al-

rededor de Descarga Cultura y, si quieres, más adelante te cuento rápidamente de ellos.

Sí, adelante, me gustaría profundizar en este aspecto.

Pues, mira, por lo pronto nació primero Grandes Maestros.UNAM, un programa que tiene como origen que los maestros universitarios más destacados de la universidad ofrezcan cursos de manera presencial de acceso a públicos no especializados. Pensamos que esto era necesario grabarlo para Descarga Cultura y que podía ser un contenido valioso, pero nos pareció también importante registrarlo en video y ahí contamos con el apoyo de TV UNAM, que nos hizo el registro. Poco a poco fue evolucionando para llegar a ser un programa que envía en tiempo real los cursos que se imparten presencialmente a diferentes sedes de la UNAM y a otras universidades que se sumaron a esto. Entonces, se creó una nueva plataforma, grandesmaestros.unam.mx, ahí están todos los cursos en audio y en video y, evidentemente, los que están en audio son los mismos que están en Descarga Cultura. El trabajo de edición es mucho más complejo que el de otros títulos de la plataforma. Estás hablando de cursos que llegan a durar cuatro o cinco sesiones de dos horas, en fin, de diez o doce horas de edición. En cuanto al video, se han hecho cosas muy interesantes, muy bonitas, que dieron lugar al surgimiento de otro programa que se llama Cultura en Directo, culturaendirecto.unam.mx. Es una especie de Descarga Cultura, pero ahora en video. También está ahí al alcance de cualquier persona y de manera totalmente gratuita pueden encontrar cine, conciertos, teatro, danza, conferencias y lecturas vivas, que son estas grabaciones que se toman durante la grabación para Descarga Cultura, es un acervo muy rico. Hemos hecho algunas grabaciones nosotros directamente en vivo y se suben a Cultura en Directo, o bien algunas de las dependencias que forman parte de Cultura UNAM nos las proporcionan. Te diría que también ha crecido mucho este acervo y hay cosas realmente muy interesantes. Y, por último, a partir del año pasado (2021) se trasladó a esta área Voz Viva. Y ahí sí el tema de la preservación digital adquiere

otro nivel, porque nos encontramos con un acervo, con una colección que, en primer lugar, parte de ella tiene el reconocimiento como Memoria del Mundo ante la UNESCO, lo que nos obliga a preservarla y difundirla. Cuando la recibimos estaba ya en proceso de digitalización en la Fonoteca Nacional, porque, como te imaginarás, estas son las grabaciones más antiguas, las más valiosas, en cinta de carrete abierto y resguardadas en la Fonoteca de Radio UNAM «Alejandro Gómez Arias», y de ahí las mandaron a digitalización a la Fonoteca Nacional. Pero lo que estamos trabajando es en un repositorio con acceso agradable y muy atractivo para que desde ahí se puedan escuchar todos los títulos y que, de hecho, ya lo puedes ver en línea, en vozviva.unam.mx. Antes esto no se podía hacer porque necesitabas tener el disco o el casete o el vinilo para poder escuchar cualquiera de las producciones sonoras de esta colección; ahora se va a poder tener acceso a todo este riquísimo material y el público lo va a poder escuchar en formato MP3. Pero también estamos preservando en ese repositorio, en formato PDF, todas las fotografías del autor y el cuadernillo que se imprimió. Porque te acordarás que Voz Viva tenía un cuadernillo, entonces se está haciendo un trabajo de reprografía de todos esos cuadernillos y, evidentemente, las portadas, que son tan hermosas, son trabajos muy finos que en buena medida hizo Vicente Rojo y después hizo su taller y luego el taller de su hijo. Pero, en fin, la idea es preservar todo eso y ponerlo a disposición de cualquier persona de manera gratuita y difundirlo entre los jóvenes, lo que nos importa mucho, que ellos conozcan este hacer.

Para concluir me gustaría mucho preguntarte sobre la diferencia que observas, con toda tu vasta experiencia, entre el libro tradicional y el audiolibro, sobre todo del audiolibro al audiolibro digital. Me parece muy enriquecedora esta historia de tu vínculo con los audiolibros, en ese momento en que eran considerados solo para un segmento de la población, eran muy caros, no tenían un espacio en las librerías, en las bibliotecas, eran materiales especiales, colecciones especiales que prácticamente nadie consultaba. Y estamos en un momento en el que hay una proliferación de

contenidos digitales. Entonces, me gustaría muchísimo conocer tu reflexión con respecto al audiolibro digital, en este momento de la era digital.

Los contenidos de Descarga Cultura no son *podcast* propiamente pero tampoco son audiolibros. Tienen de ambos formatos, pero son diferentes. La lectura en voz alta es un instrumento maravilloso para percibir la riqueza literaria detrás de un texto, ya sea en voz del propio autor o en voz de algún muy buen lector. Finalmente, sí hay una dimensión que muchas veces se pierde con la lectura nada más en papel. Simplemente remontémonos a la historia de la literatura, del libro, en donde la oralidad era el vehículo para la transmisión. O a nuestra misma historia: muchos de los que amamos la lectura aprendimos a leer porque alguien nos leyó y nos leyó bien. Entonces, creo que la oralidad es un vehículo importante, que nos acerca a la lectura. Ello sin menospreciar la enorme importancia que tiene el formato papel, como le llaman al libro tradicional, el libro de siempre, el libro que huele, que se siente, que llevamos en la bolsa, en el corazón. Muchas veces el audiolibro no te deja esas otras posibilidades. Creo que los libros que amamos deberíamos tenerlos en ambos formatos, porque a veces queremos escucharlos, sobre todo cuando es la voz del propio autor quien lo lee, y otras veces queremos leerlo. Regresar al pasaje que te gustó siempre es más fácil en el libro, me parece, inclusive en el libro electrónico. Yo también leo mucho el libro electrónico. Pongo como ejemplo el maravilloso libro de Irene Vallejo, *El infinito en un junco,* que aun cuando tengo la fortuna de tenerlo en libro tradicional también lo he disfrutado en audiolibro, aunque solo la presentación está grabada con su voz y después viene una muy buena lectura, pero no es ella. Recientemente tuvimos la suerte de que grabara para Descarga Cultura, para lo cual escogió unos pasajes hermosos y ella misma estaba entusiasmada con lo que estábamos haciendo, escogió pasajes que tienen que ver precisamente con la oralidad, con la importancia de la lectura en voz alta. Se podría decir que son complementarios. Qué bueno que existan los audiolibros, que los disfrutemos fácilmente y que

se puedan adquirir de una manera tan fácil. Pero no dejemos de rodearnos del libro en papel, que, además, ha demostrado ser el instrumento más longevo para transmitir la literatura, las ideas, el conocimiento.

Sí, identifico que hay una diferencia, como bien estableces, y complementariedad entre el libro impreso y el audiolibro digital, pero con una amplia gama de posibilidades a futuro. Tú nos has señalado algunas de estas posibilidades. Solo quiero agradecer y preguntar si quieres agregar algo más desde esta perspectiva que has compartido. Podemos hablar de la trayectoria, de la relevancia que está teniendo esta plataforma, de todo el trabajo de preservación que han desarrollado, amén de que en algún momento podamos también conversar sobre temas técnicos con Sonia Ramírez.

Nada más decir que sí tengo esa pasión, sí tengo ese entusiasmo por lo que hemos hecho, pero sobre todo he tenido la suerte de contar con un equipo fabuloso de apasionados universitarios. Rosalía Jiménez Sámano y Sonia Ramírez han estado en la primera línea de esta construcción y desde muchos otros ángulos otros universitarios que, como tú, nos dan consejos, nos apoyan, y de los que recibimos una enorme generosidad.

Epifanía de los archivos audiovisuales: el Programa APEX de la Universidad de Nueva York

Entrevista a Juana Suárez

Juana Suárez es una referencia para el mundo de los archivos sonoros y audiovisuales de diferentes países, pero su presencia se destaca en América Latina. Dirige la Maestría de Preservación y Archivo de la Imagen en Movimiento de la Universidad de Nueva York (MIAP) y coordina el Programa de Intercambio para la Preservación Audiovisual (APEX), a través del cual se llevan a cabo varias colaboraciones para la salvaguarda de colecciones audiovisuales. Cada año este programa se realiza en un país diferente. En esta conversación, Juana Suárez habla de su vínculo con los archivos y detalla cómo se lleva a cabo el Programa APEX.

¿Quién es Juana Suárez?

Soy colombiana, pero llevo muchos años en Estados Unidos; soy resultado de la educación pública de mi país y vengo de una trayectoria entre el cine y la literatura, cultivada entre esos dos países principalmente. Hice la maestría que ahora dirijo después de tener ya un doctorado y otra maestría y de haber enseñado a nivel universitario por varios años en el sistema estadounidense.

¿Cómo fue que te vinculaste con los archivos sonoros y audiovisuales? ¿Y cómo fueron tus orígenes?

Siempre fui aficionada al cine, eso me viene un poco de familia. En los programas de posgrado, siempre estuve muy orientada a la investigación. El ser usuaria de bibliotecas y la consulta y revisión de materiales generan una relación muy inconsciente e involuntaria con el archivo. Por otro lado, no soy de una generación digital, sino más bien migrante de medios. He pasado por la máquina de escribir, los proyectores de acetatos para clases y por el mimeógrafo, por ejemplo. Soy de una generación que aprendió mucho de cine participando en cineclubs y mi adolescencia está atravesada por formatos magnéticos como el vhs y el casete.

En el oficio de la investigación, uno empieza a tener conciencia de esa migración y a pensar en la eventual inhabilidad de conseguir materiales. El vhs, las tiendas para rentar videos y hasta la piratería hicieron muy democrático el acceso a materiales en América Latina. Ya en Estados Unidos, muchos de los materiales que circulaban para nuestras clases de doctorado (estudié en la Universidad Estatal de Arizona) venían en soporte óptico. Como se ve tan poco cine latinoamericano en Estados Unidos, el tráfico de materiales entre amigos, colegas y profesores era amplio.

Yo conservo mi tarjeta de Blockbuster y de Hollywood Video porque, en cierto modo, esos lugares ya funcionaban con noción de selección, curaduría y acceso, aunque fuera establecimientos comerciales. Entonces, por ahí más o menos es que empiezo a conectar con el peso cultural que tienen estos cambios de tecnología y formas de distribución. Entre mi investigación para el doctorado y dos libros que salieron de ella, enfrenté de plano el desafío de los archivos y su complejidad.

Me vinculé con el tema de los archivos de forma más estrecha haciendo investigación para mi libro sobre cine colombiano y expandiendo durante la traducción al inglés. Hay una película de 1926,

Garras de oro, que tiene un título híbrido español e inglés (*The Dawn of Justicia-Alborada de justicia*) y alguien con el seudónimo de P. P. Jambrina firma como director. En Colombia se dice que la película fue «censurada» por los Estados Unidos y eso le ha dado una leve aura de culto. Revisando archivos ubicados en National Archives and Records Administration (nara) —de los cuales nunca se han compartido copias con los archivos en Colombia— encontré que se usa la palabra *suppress*. En el contexto, se acerca más a «sacada de circulación», pero obvio que fue una forma de censura sin usar esa palabra. Elaborar esa semántica: la traducción e impacto de una palabra, aunada a su circulación y supervivencia, es toda una historia de detectives. La película sobrevive casi setenta años de ostracismo en Colombia; se menciona, pero nadie la ha visto. Cuando aparece, es telecinada por el Museo de Arte Moderno, moma, pues el tema tiene que ver con la historia de las relaciones entre Estados Unidos y América Latina. *Garras* es una crítica abierta a Theodore Roosevelt y su pugna con (Joseph) Pulitzer. Es una historia larga y compleja, por dentro y fuera de la película, que terminamos trazando con el historiador y especialista en cine Ramiro Arbeláez. Es un poco broma, pero si me preguntan si alguna película me cambió la vida, pues yo creo que esa [risas]. Terminé postulándola para el Simposio de Películas Huérfanas y, a partir de ese evento, empecé una relación con la Universidad de Nueva York, justo en un momento en el cual yo quería darle un giro a mi vida.

De estar establecida como profesora universitaria, regresé a otra maestría en la Universidad de Nueva York, la maestría que dirijo ahora, sin ninguna aspiración a llegar a ser la directora del programa. Esa es otra historia. Hice el programa miap entre 2011 y 2013. De consultar archivos para investigación, pasé a trabajar con su materialidad y luego a la administración y educación en ese campo. Toda una buena saga de hechos.

Es bien importante lo que estás explicando porque es un camino por el que se llega a través de la investigación y a través del in-

terés personal por recuperar un tramo de la historia que, de otra forma, permanecería no solamente oculto, sino hasta malinterpretado o mal establecido y así se pierde buena parte de la memoria y de la historia de nuestros pueblos.

Creo que es importante porque cuando a un niño o una niña le preguntan «¿qué quieres ser de grande?», quizás responde ingeniero, doctor, médica, bióloga, veterinaria, pero nunca nadie dice «quiero ser archivista» cuando tiene seis, doce, dieciséis o dieciocho años. Llegar a esta profesión es un proceso; los estudiantes de la MIAP cada vez vienen de trayectorias más variadas que solo el cine o los medios.

Además, cuando hablas de archivos, la gente tiende a imaginarte rebobinando película o entre latas y latas de cine organizadas por arte de magia. Encima, hay una tendencia a asociar el campo con películas silentes o viejas. Entonces, hay que explicar que la historia de los medios es compleja, que han existido muchas tecnologías y hemos pasado por varios formatos que ya encierran una gran complejidad. Todo está dimensionado por estructuras fílmicas, factores políticos, económicos sociales y muchos más, y el trabajo con archivos implica cuidar muchísimo material análogo y material digitalizado o nacido digital, que no se limita solo a las películas en sí. Esto es una suerte de epifanía para quien te escucha y viene un campo ajeno al nuestro.

¿Cómo creaste y empezaste a dirigir el programa?

Yo no creé el programa. Cuando empecé a dirigirlo en 2017 ya era un programa bastante establecido y sólido, con un radio de acción y una reputación robusta. En 2025, el programa cumplirá veinte años y es una de las dos maestrías del Departamento de Estudios de Cine, lo que se conoce como Cinema Studies, en Tisch, la Facultad de Artes de la Universidad de Nueva York. Esta facultad tiene muchísimas carreras artísticas que tienen que ver con medios y creación audiovisual y, aunque tenemos muchas conexiones, no

estamos radicados en el programa de *filmmaking*, que para mucha gente sería obvio o lógico.

Esta maestría fue un impulso de la profesora Antonia Lant, apoyada por los colegas de la Universidad de Nueva York. El primer director fue Howard Besser, que ya había trabajado con bibliotecas e instituciones culturales dedicadas a la memoria y al patrimonio.

Las pasantías —que son centrales en el programa— forman parte del currículum que Besser creó. Como estudiante del programa, me gradué en el año 2013 y como todos mis compañeros y compañeras, hice aportes, pues la MIAP incita mucho la actividad del estudiante. Quizás una de mis mayores contribuciones fue (y sigue siendo) acercar el lente hacia América Latina, aunque no fui la primera latinoamericana ni latina que cursó la MIAP.

Cuando fui estudiante, ya existía el Programa APEX. Se había llevado a cabo en Ghana (2008) y en Argentina (2009). Había sido un proyecto de investigación de Mona Jiménez, una gran profesora del programa, muy dedicada y dada al trabajo colectivo. Mi tesis versaba sobre archivos mayores en la región. En ella pregunté y propuse qué pasa si los estudiantes nos encargamos de APEX, qué pasa si lo hacemos en Colombia. De ahí se generó una especie de dominó, pues durante mi proceso de investigación había recogido datos y trabado amistad con colegas de Uruguay, México y Argentina. Tenía un mapa muy claro de personas como Julieta Keldjian, Paula Félix-Didier, Andrés Levinson y otros colegas que me habían contado cuáles podía ser los enfoques de trabajo y las necesidades a cubrir en las instituciones para las que trabajan.

Es importante subrayar que yo llegué al cargo de directora por concurso abierto en 2016; solicitaron varios colegas brillantes. Es un proceso académico estándar en estas universidades: presentación de un *dossier*, selección de hojas de vida e invitación a candidatos finalistas a entrevista en el campus para presentar un proyecto de investigación, visión de la maestría, entrevistas con

colegas, estudiantes y decanos. Me gusta resaltar esto para que no quede alguna idea de endogamia, pues ese sistema de conexiones y «dedazos» es algo que critico mucho en los países latinoamericanos. Esto fue resultado de un proceso y me siento muy honrada por haberme convertido en la directora del programa.

Tenemos mucho respeto por los programas que enseñan preservación audiovisual. No hay muchos en el mundo. Las noticias que nos comparten sobre Uruguay y otras latitudes en América Latina son muy buenas, pues hay mucho entusiasmo por el campo. Hay un programa que acaba de empezar en Nigeria con el apoyo de Deutsches Filminstitut. Me parece muy importante esta descentralización del conocimiento. Algunos países europeos, Estados Unidos y la parte más rica de Asia y Australia tienen programas, investigadores y activistas con gran influencia en la profesión. Pero creo que hay una impronta en la miap de aprender haciendo. En los últimos años ha habido mucho más énfasis en el trabajo con material digital, simplemente por cambios en la profesión, por cambios en la tecnología y por cambios en los archivos. Cuando yo fui estudiante todavía había muchísimo énfasis en los elementos análogos. No los hemos abandonado, pero la población de estudiantes cambia y hoy en día tenemos estudiantes que vienen muy diestros en asuntos digitales y muy decididos a trabajar en esos campos. Les gustan los medios audiovisuales, pero no están interesados solo en el cine, sino también en la producción con inteligencia artificial, videojuegos, medios híbridos y más. Les interesa qué va a perdurar de la web y redes sociales, etcétera. Los cambios en las formas laborales —agudizados durante la pandemia— los animan a pensar en múltiples sombreros y no solo en la preservación de películas. Es un programa versátil para mentes versátiles.

¿Cómo seleccionan los archivos en los cuales los estudiantes hacen sus estancias?, ¿y cómo financian esos proyectos?

En realidad, es un programa muy afortunado. Nos conocen muy bien en Nueva York y alrededores, así como a nivel nacional e in-

ternacional. Hasta la fecha no hacemos una convocatoria pública para ubicar a los pasantes (lo haremos eventualmente), pues siempre tenemos bastantes pedidos vía correo electrónico.

El programa no es muy grande; esto tiene que ver con cuidar la calidad de la educación y lo que podemos ofrecer. Mantenemos un promedio de 18 a 20 estudiantes; 10 en el primer año y 10 en el segundo año (es una maestría de dos años). Nuestro ciclo académico es otoño, primavera y verano. Mantenemos un banco de datos de instituciones que se interesan por tener a nuestros estudiantes como pasantes y estamos al pendiente de instituciones y organizaciones que podemos contactar con ese fin. Muchas pasantías surgen de nuestra clase de Gestión de Colecciones, en la cual ya los estudiantes escriben su primer diagnóstico de colección y, en muchos casos, este es nuestro primer acercamiento a una institución o a un archivo.

Nuestras pasantías tienen varias características, por ejemplo, son pagas y deben ser supervisadas, preferiblemente por un archivista de medios audiovisuales. Las tareas asignadas al estudiante, tanto en materiales análogos y catalogación como en la preparación para digitalización y preservación digital, están claramente establecidas y responden a tareas que se pueden completar dentro del horario del semestre. Las instituciones proponen una lista de tareas que nosotros en la MIAP revisamos y negociamos antes de dar una lista final a los estudiantes. Enfatizamos mucho en la diversidad de organizaciones e instituciones, así como en la diversidad de tareas.

Las pasantías empiezan el segundo semestre y tienen lugar tanto en organizaciones establecidas (galerías, museos, archivos y bibliotecas de la ciudad) como en organizaciones medianas o pequeñas, archivos de la comunidad y otros lugares que están en diferentes etapas de trabajo con sus colecciones.

Paralelo a la pasantía, los estudiantes toman una clase que les permite conversar sobre los hallazgos, los desafíos, compartir las soluciones que van encontrando para procesar colecciones y también comparten recursos. Por varios años, la instructora de esa clase ha sido Kim Tarr, directora de la Unidad de Preservación de Medios Audiovisuales de nuestra biblioteca, y su trabajo liderando a estudiantes en formación es estelar. Los niveles de conocimientos y las destrezas de los estudiantes son diferentes. Para algunos es una primera experiencia; otros son más avanzados. Esa posibilidad de tener un espacio de conversación sobre la estancia, con alguien de tanta experiencia, ayuda a mediar el conocimiento y garantiza que el pasante contribuya al trabajo de salvaguarda de materiales al tiempo que avanza en su educación.

¿Cómo valorarías el aporte que hacen los pasantes con su trabajo en la institución y, a su vez, lo que reciben de esa institución?

Nosotros financiamos las pasantías usualmente con becas, gran parte de mi trabajo en la miap consiste buscar fondos de entidades como el National Endowment for the Humanities (neh). Recibimos fondos de la Fundación Gardiner para trabajar con colecciones del área de Long Island, Brooklyn y Queens. Tenemos una beca de la Fundación Mellon para el programa Digital Preservation Outreach and Education Network (dpoe-n) en colaboración con el Pratt Institute. Esta última nos ha permitido compartir procesos de capacitación con colegas de diferentes instituciones a lo largo y ancho del país.

Desde nuestro punto de vista, es excelente que los estudiantes se puedan graduar con un nivel de práctica en la profesión. Para ellos, poder incluir que fueron pasantes para instituciones de prestigio y subvencionados por programas como el neh es algo superpositivo cuando se está construyendo hoja de vida. Las pasantías tienen mucha incidencia en la tasa positiva que tenemos de posicionamiento laboral. Incluso, los estudiantes que hacen *freelance* y optan por no trabajar para una compañía o una institución siempre están ocupados.

Para las instituciones también es un gran beneficio, pues muchas tienen mucho trabajo por delante con colecciones en todos los soportes; la profesión cambia todos los días a nivel técnico y las conversaciones y debates sobre archivos se revitalizan con cada transformación social. El trabajo con pasantes alivia costos en instituciones y les permite expandir la red de comunicación. La MIAP favorece ampliamente el concepto de comunidad y entre los estudiantes, los exalumnos, los profesores del programa y las instituciones para la que hemos trabajado se teje una gran cercanía que permite la colaboración, la conversación y la comunicación de una forma maravillosa. Muchas veces nuestro trabajo permite que instituciones que no tienen una gran infraestructura puedan incorporarse en esa red de archivistas. En el proyecto que hicimos con la Fundación Gardiner observamos que en muchas instituciones regionales o pequeñas las colecciones están al cuidado de voluntarios, no siempre con entrenamiento en preservación audiovisual. Eso nos permite servir de puente para conectar, siempre pensando en la posibilidad de dar acceso, de dar a conocer el contenido de las colecciones y de pensar cómo estas colecciones pueden servir a un investigador, a una institución, a la memoria cultural de las regiones, de las localidades, de los estados, de los países, etcétera.

Lo que formulas tiene que ver con uno de los puntos clave de cómo identificar aquellas obras que se deben preservar. En este sentido y a partir de tu experiencia, ¿cuáles serían las ideas básicas?

Esta es una pregunta clave para la que obviamente nadie tiene una solución definitiva, nadie tiene la respuesta final. Puedo ilustrarlo con el caso latinoamericano. Considero que, por ejemplo, el trabajo que ustedes hacen en la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA) es superimportante por la posibilidad de reunir ideas. También creo que con Perla Olivia y Pamela Vízner hemos hecho el esfuerzo de fomentar conversaciones más ecuánimes con archivos que tienen

muchos más fondos y mejor infraestructura en países europeos, en Estados Unidos, en el norte de Asia, tratando de remover la idea de que en América Latina estamos a la merced del conocimiento, sino revisando un poco lo creativos que hemos sido para aprender, para autoeducarnos, para promocionar ideas.

Podría mencionar tres cosas que me parecen superimportantes, que no responden tu pregunta pero plantean cómo pensar colectivamente en la respuesta. La primera es lograr que en aquellos lugares donde se depositan colecciones audiovisuales (que no siempre es el archivo fílmico) se entienda la digitalización como parte del proceso de gestión de colección. A menudo enfrentamos un frenesí por digitalizar los materiales y ponerlos en alguna parte de la web. Hay que entender el proceso de digitalización como una pieza más del proceso de gestión de colecciones que incluye muchos pasos y evaluaciones antes de la toma de decisiones. No vamos a poder digitalizar todo y necesitamos establecer categorías y prioridades en cuanto a estado de los materiales y significado para diversas comunidades. La digitalización tiene un costo para el medioambiente; el tema de la huella de carbono es una consideración importante, sobre todo en nuestros países. Sería una contradicción muy grande estar peleando por salvar la Amazonia, abogando por salvar humedales y por el cuidado del medioambiente en general y, al mismo tiempo, como archivistas promover que se digitalice todo. Segundo, debemos entender en qué momento llegamos a la digitalización y qué pasa después de ella. ¿Cuáles son los procesos a nivel de gestión de colección que siguen al proceso de digitalización? ¿Tenemos los fondos, la infraestructura y los recursos humanos para los procesos de preservación digital? Esta mirada a la digitalización como un proceso dentro de la gestión de colección, no como algo aislado, nos lleva a pensar en las infraestructuras de nuestros archivos, que nunca son homogéneas y en la mayoría de los archivos en América Latina están muy tamizadas por la burocracia, las infraestructuras administrativas, partidas financieras gubernamentales y muchas otras variables.

Pensar esas estructuras es superrelevante porque incide en la planeación. En América Latina tenemos un problema muy grande con la falta de estabilidad y modernización de las políticas culturales, especialmente en los archivos financiados por el Estado o que cumplen el papel de archivo fílmico nacional. Esta dependencia, por ejemplo, afecta muchísimo, porque cada cambio de gobierno presidencial o de alcaldía sacude todo el aparato cultural; se cambian funcionarios y entonces los procesos muchas veces no tienen continuidad porque lo que le parecía importante a un funcionario de la cultura al siguiente ya no le parece. Como recurso público, los archivos deben renovar puestos administrativos sin desechar el conocimiento y la experiencia de administradores que han hecho grandes aportes desde el conocimiento y el buen trabajo; si la figura administrativa es «fundación», los cargos administrativos no pueden ser vitalicios. Tenemos archivos con directores y directoras muy competentes que entienden el cine, su historia, la evolución de los medios audiovisuales y los procesos archivísticos. Pero en algunos otros, tenemos personas que han rotado por varias instituciones culturales, saben poco de tecnologías de archivo, no están al tanto de discusiones actuales y entienden estos cargos como tarea de roce social. Tenemos también cientos de colecciones en archivos menores con personal muy capacitado pero pocos recursos y, asimismo, colecciones muy ignoradas. Por otro lado, la capacitación constante y la participación en foros sobre archivos son importantes tanto para administradores como para el personal técnico.

Al entender esas estructuras administrativas, el proceso de gestión de colecciones y el lugar que la digitalización y la preservación digital juegan, podemos planear a corto, mediano y largo plazo, lo cual es importante para tener una visión de futuro, metas a cumplir y un cálculo de los costos. Entonces, me parece que debemos confiar, casi de la misma manera como confiamos en el conocimiento extranjero, en nuestras propias redes de conocimiento y en los modelos que hemos de potencializar para una sostenibilidad que responda a nuestras infraestructuras. La RIPDA-

sa, por ejemplo, y la Red de Archivos en Puerto Rico (ArchiRed) me parecen muy bien organizadas. ArchiRed no se creó pensando en el audiovisual, pero es una de las redes de archivistas mejor organizadas. Prestan mucha atención a la digitalización y a la preservación digital, pensando un poco en documentos y fotografías; ese ha sido el fuerte. Hicimos un gran aporte por medio del apex en el año 2019. Ahora, con el dpoe-n estamos tratando de traer más capacitación en español a Puerto Rico. Lo que se ha hecho en Brasil, lo que ha hecho Rafael de Luna, por ejemplo, establecer una clase universitaria en preservación de archivos de cine en sus programas de cine, conllevó a la creación del Laboratorio Universitario de Preservación Audiovisual (lupa), donde se están haciendo al mismo tiempo procesos analógicos y procesos digitales, pensando en la infraestructura que sí tenemos y en los fondos con los que contamos. Lo viene haciendo también la Cinemateca de Bogotá: al reestructurar la Cinemateca, se pensó en un laboratorio permanente de preservación digital. Entonces, por supuesto, es importante mirar en países avanzados y fomentar buenas relaciones con colegas, fomentar el diálogo, el intercambio, sin olvidar que nosotros también estamos generando procesos que son vitales. Son importantes en la medida que nos permiten cuadros comparativos dentro de nuestras estructuras administrativas, sistemas políticos e, incluso, capacidad económica. Preguntarle a Rafael por el costo del proyecto y la manera en que se armó es un modelo más viable que compararnos con tristeza con Austria o los Países Bajos, por ejemplo. Pensemos en el reciclaje que se hizo en Uruguay al adaptar un telecine que había sido confiscado para ser rematado por un banco y entregarlo al archivo de la Universidad de la República para convertirlo en escáner.

Este es un tercer punto. Pensar América Latina no como una serie de países pasivos, sino como sitio de conocimiento y de soluciones. Hay grandes logros y también grandes instituciones con personal muy capacitado. Hay que conversar sobre este tipo de oportunidades y soluciones, pues, aunque merecemos más atención y presupuesto de nuestros gobiernos, en muchos casos es lo que

podemos crear y generar ante la estrechez de las administraciones y las mismas limitaciones de presupuestos. Reciclar es vital en América Latina. Desafortunadamente, hemos tenido gobiernos como el de Jair Bolsonaro, que sumió en una gran crisis al Centro Técnico del Audiovisual y a una institución como la Cinemateca Brasileira —que por años fue estándar en América Latina—. Con estos gobiernos, nunca vamos a tener los fondos para escáneres que cuestan 150.000 dólares, no por lo menos en diez o en veinte años. Entonces, ¿dónde están esas máquinas que podemos acondicionar para pedalear y gestionar la digitalización? ¿Qué nos inventamos? No quiere decir que no nos merecemos esos equipos. ¡Por supuesto que nos los merecemos!, pero nuestras condiciones de gobierno y nuestras infraestructuras no responden a lo que tienen ciertos países europeos donde todo es posible.

Sobre todo, hay que activar la capacidad de innovación que podamos tener, porque no es solamente que no podemos acceder, sino que, además, no podemos sostener, dada la política de obsolescencia que suele estar atada a las grandes empresas que producen estas máquinas, y este es un tema mucho más complejo que nos involucra a todos.

Estamos incrustados en un sistema burocrático que implica perder un tiempo valioso, porque cuando pedimos, por ejemplo, una versión de LTO, la gestión y el papeleo para conseguirla tarda tanto que, para el momento en el que finalmente lo logramos, resulta que ya no vamos en esa versión, ya vamos en otra o ya estamos discutiendo otras tecnologías. Es obsolescencia programada y pasa lo mismo con los *softwares* y casi toda la tecnología digital. Ese factor de la burocracia, mezclado con las estructuras neoliberales, no ayuda en este sentido. Afecta la posibilidad de capacitarse y estar al día, porque las posibilidades de apoyo al personal técnico son escasas, es complicado acceder a ellas y, en ocasiones, punitivo. Si vas a una conferencia del campo, tienes que reponer los días trabajando los sábados. Ir a una conferencia ya es trabajo.

¿Alguna experiencia que pueda convertirse en un buen modelo del trabajo? Es difícil seleccionar, pero quizás alguna que por lo menos te haya conmovido especialmente.

Es una pregunta compleja, pues no sé si tiene que ver con mi desempeño en lo pedagógico o en mi trabajo con archivos e instituciones. En términos de lo que mis estudiantes hacen, ellos tienen mucha libertad, a pesar de que el currículo es fijo y el programa tiene mucho rigor académico. Brindamos clases que están a tono con la evolución del campo y que consideran temas como las artes híbridas, los videojuegos, la preocupación general por metadatos y más. En este momento estamos haciendo una revisión curricular, porque el mundo ha cambiado, la profesión ha cambiado, las demandas de colecciones y archivos son otras tanto a nivel de manejo de contenido (pensar el archivo desde lógicas menos occidentalizadas, por ejemplo) como a nivel técnico. Tenemos muchos estudiantes que llegan con un conocimiento digital avanzado. Entonces, de pronto, clases como *Digital Literacy* pueden prestar de la enseñanza de idiomas y optar por un examen de clasificación o nivelación.

Citar un buen modelo de trabajo puede ser el énfasis en la comunidad, pues yo veo a los estudiantes crecer dentro de la profesión; al empezar hay cierto temor e inhibición. Siempre hay mucho entusiasmo por las pasantías y por empezar proyectos, pero una vez graduados se suman a una comunidad construida por antiguos estudiantes del programa, que los apoya y es un gran recurso.

Los estudiantes reciben una lista de veinte posibles pasantías; deben seleccionar cinco instituciones con las que se comprometerían a igual el nivel y que les interesan por las tareas propuestas, no solo por el pedigrí de la organización. Así ayudamos a forjar un compromiso con legados audiovisuales diversos. Nuestro compromiso ético no es solamente con las instituciones de prestigio y gran reputación global, sino que se comparte con colecciones particulares, organizaciones *grassroots, non profit* y colecciones

particulares. Cuando la institución no tiene y no puede costear un supervisor especializado, nosotros lo adjudicamos. Muchas de nuestras pasantías son creadas por exalumnos que trabajan en grandes instituciones o tienen grandes proyectos individuales. Esos exalumnos tienen claro el procedimiento y ver cómo forjan esa comunidad inspira y entusiasma.

Esa noción de comunidad como experiencia positiva la he experimentado con el APEX, que ha tenido gran acogida en América Latina. Desde 2013, cuando me hice cargo del programa, y contando con el gran apoyo de Pamela Vízner, egresada de la MIAP 2014, le hemos dado una vuelta para que los colegas en esa región lo entiendan como recurso. Yo diría que el grupo más constante de colaboraciones con el APEX viene de un entusiasmo por saber qué se hace y cómo se hace en países avanzados, pero también vengo de una generación muy consciente de nuestras capacidades como latinoamericanos y de la necesidad de darle una vuelta de tuerca a colaboraciones que guardan un aura del europeo o estadounidense que llega con el *know how*, sin observar e indagar los recursos humanos y técnicos locales, la historia de las instituciones y su infraestructura.

El APEX ha sido un laboratorio colectivo para aprender de la precariedad, teniendo en cuenta que no todos los archivos latinoamericanos son precarios. Hay instituciones muy adelantadas, por ejemplo, la Cineteca Nacional de México y la Filmoteca de la UNAM, y hay muchas iniciativas que nos han hecho autodidactas, muchas más florecieron en la pandemia.

Los estudiantes de la MIAP y los colegas que se unen al APEX aprenden mucho con el programa, pues promovemos el conocimiento conjunto. No solo «damos entrenamiento», eso no es lo que hace el programa. Compartimos y colaboramos. A veces, trabajamos con materiales que ya son difíciles de ubicar para práctica en Estados Unidos; en Argentina fue el nitrato, en Puerto Rico, las cintas magnéticas de dos. Los procedimientos de preservación respon-

den a lo disponible en las instituciones como el Museo del Cine de Buenos Aires o la Universidad de Río Piedra; aprender de esa precariedad es crucial para los participantes.

Justamente, uno de los objetivos de la RIPDASA es poder conectar, interactuar y dar a conocer experiencias. Y eso es lo que motiva. ¿El programa de posgrado se basa sobre todo en colecciones fílmicas?

El programa es muy amplio y considera la preservación y el archivo de imágenes en movimiento, lo cual lo hace muy amplio. No es preservación de cine solamente. Trabajamos cine analógico en película y en soporte magnético, medios ópticos, materiales digitalizados y nacidos digitales. Nos interesa el cine, por supuesto, pero también la televisión, las películas caseras, las películas huérfanas, trabajos de cineastas de todo rango y trabajos de colectivos, las artes híbridas, las artes complejas que usan imágenes en movimiento como medio particular o como medio suplementario. Los estudiantes y sus intereses aumentan el campo y nuestros desafíos y hemos expandido a videojuegos, redes sociales, realidad virtual, inteligencia artificial. Gracias a los estudiantes y a su curiosidad, ahora estamos trabajando mucho en preservación de elementos de sonido, *software*, preservación de equipos, entre otras áreas. Nuestra página web tiene un repositorio de tesis y las presentaciones de avance de tesis cada año son una muestra de cómo evoluciona el campo de archivos y el entusiasmo de los estudiantes por temas nuevos.

En nuestro proceso de renovar el currículo estamos prestando mucha atención a la velocidad con la que las tecnologías digitales y las redes sociales impactan en nuestro trabajo. Puesto que las redes se dan en la virtualidad, son información y usan imágenes en movimiento, son parte de la historia cultural, política, económica, sociológica de comunidades y países, y debemos prestarles atención. Mantener un balance entre el interés y cuidado por tecnologías y medios antiguos y la novedad del presente es prioridad.

En el ámbito educativo, esa apertura y esa posibilidad de expansión es un compromiso ético como profesores que debe responder a muchas variables y a la velocidad del cambio.

Juana, compártenos brevemente qué es Arturita y cuándo surge.

Arturita es un proyecto colaborativo de humanidades digitales relacionado con la presencia del APEX en América Latina. Buscamos promocionar iniciativas, llamados para contribuciones, publicaciones, proyectos, becas, oportunidades de financiación, etcétera. Es un proyecto en construcción para el que seguimos buscando fondos y fuerza de trabajo.

Esperamos que cada archivo, mayor o menor, tenga una pequeña carta de presentación. Eventualmente, queremos añadir recursos y tutoriales, traducciones de calidad de materiales que sí necesitamos en nuestros países (debe haber curaduría al respecto).

Vamos lento, pues estos proyectos de humanidades digitales son carísimos; no hay muchas becas internacionales para estos proyectos y sí demandan una cantidad de tiempo y trabajo que debe ser compensado.

Se llama Arturita porque el impulso inicial fue de Julieta Keldjian, Pamela Vízner y mío. Jugamos con el nombre de R2D2 de Star Wars (ar-tu-ri-to), pero le dimos género femenino. Hay una visibilidad de las mujeres latinoamericanas en el campo de los archivos y en el mundo digital que es importante subrayar porque debilita estereotipos masculinistas e invisibilidades históricas. De paso, dejo la iniciativa y hago la invitación aquí para que visiten arturita.net. Si hay voluntad de colaborar, bienvenida. ¡Estoy segura de que lograremos que sea un gran proyecto de humanidades digitales en América Latina para los archivos audiovisuales que reúne ese espíritu de trabajo colectivo tan importante para crear y preservar y para cosechar relaciones con grandes colegas!

La Mediateca del INAH, el archivo digital multisoporte

Entrevista a Jimena Escobar

La preservación digital es un ámbito de conocimiento nuevo. Aún se están estableciendo los estándares, lineamientos y recomendaciones para garantizar la permanencia de las colecciones digitales. Por ello, los esfuerzos para crear y mantener repositorios digitales constituyen prácticas relevantes en América Latina. Una de las experiencias notables es la creación de la Mediateca digital del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México. Para narrar el desarrollo de este esfuerzo entrevistamos a Jimena Escobar, directora de Innovación en dicha institución.

De acuerdo con Jimena Escobar, la Mediateca del INAH se creó con la idea de ofrecer recursos de información en un repositorio de acceso abierto e interoperable. En un principio, se pensó en crear repositorios que estuvieran federados, con varias temáticas y según la materia, para tesis, publicaciones periódicas y otro tipo de recursos. No obstante, se percataron de que esta idea no era posible, porque implicaba mucho trabajo hacer que los recursos estuvieran federados, además de la necesidad de estar preparados y contar con suficiente infraestructura.

Entonces, Jimena señaló que «en 2014 se decidió que haríamos solo dos repositorios, en realidad solo uno contendría todo. Así definimos el repositorio del INAH, es decir, la Mediateca. Lo definimos como el Repositorio Institucional de Acceso Abierto para el resguardo digital del patrimonio histórico y cultural que custodia y estudia el INAH».

En esta iniciativa se consideraron los acervos históricos, la digitalización de las colecciones de los museos y de los archivos de la fototeca y de la fonoteca, así como la producción académica y científica de las áreas de investigación y de sus escuelas.

El INAH tiene tres escuelas de educación superior y varios centros de investigación, así como diversas coordinaciones nacionales, de arqueología, antropología, museos y exposiciones, historia; direcciones de etnografía, lingüística, paleontología, entre otras. Además, produce libros, artículos, informes de trabajo, así como materiales de divulgación como documentales, cápsulas de video y de audio. A su vez, hay un departamento de radio que también produce entrevistas a investigadores y cápsulas de audio para fines de comunicación y difusión de las exposiciones temporales. Las exposiciones temporales son un material de divulgación del patrimonio que es efímero, no tiene una duración específica y en el cual se invierten recursos económicos, humanos e información muy valiosa.

Se trata de una iniciativa muy ambiciosa, pues el INAH es una institución muy grande, con oficinas en todo el país, abarca muchas disciplinas y también un amplio período de la historia. Aunque sus especialidades más conocidas son la arqueología, la antropología y la historia, comprende también hasta lo paleontológico. Incluso las manifestaciones actuales de la cultura y de las culturas originarias.

«Es un instituto con mucho que hacer y mucho que ofrecer. Y nos parecía que su repositorio institucional tendría que albergar todo

eso en sí. ¿Es ambicioso? Sí. Y ha sido muy complicado poder recopilar esa información y trabajarla, porque es algo que implica mucho tiempo. Es un repositorio que pretende resguardar y preservar este patrimonio para que pueda ser consultado tanto por los especialistas como por el público en general», enfatizó Jimena.

¿Cómo han logrado incorporar la diversidad de formatos y lenguajes en la plataforma de la Mediateca?

Lo primero que hicimos fue definir que todo debía tener cabida en el repositorio. Y, después, tener la infraestructura, el sistema, el lugar donde pudieran caber todos estos recursos de diferentes naturalezas. Para ello, fue fundamental haber elegido Islandora como solución tecnológica, porque es un *software* de código abierto.

¿Cuál es su gran ventaja? Integra un sistema que se llama Fedora Commons, hecho para la preservación digital, es la base del repositorio propiamente dicho y tiene una capa superior que es Drupal, un gestor de contenido. La integración de ambos se llama Islandora y ofrece un conjunto de microservicios. Existe una comunidad de desarrollo muy activa que de forma constante se actualiza en estos sistemas.

Cuando comenzó la creación del repositorio fue necesario definir qué tipo de archivos se incorporarían, qué tipo de información entraría en el sistema, qué hace el sistema con ellos, cómo los guarda, cómo los agrupa en una sola entidad, qué es un objeto digital propiamente hablando, qué salidas les da el sistema a estos objetos y cómo los muestra.

Islandora permite configurar los formatos de entrada y de salida de los documentos. Además, maneja la incorporación de metadatos en XML y permite que estos sean jerárquicos, repetibles y manejables en otros formatos legibles por diferentes sistemas. Entonces, cuando se ingresa un contenido, la entrada puede ser, por ejemplo, un PDF y un XML. El sistema reconoce que ingresan dos

archivos, suponiendo que es un PDF con calidad de preservación en alta definición. Cuando el archivo entra al sistema, automáticamente se genera un formato de distribución y extrae la primera imagen para la imagen de previsualización o *thumbnail* que se va a mostrar en el buscador. Extrae también cierta información que guarda en diversos estándares, como Dublin Core. Esta versión de Islandora utiliza el estándar de metadatos MODS como sistema de catalogación de origen, lo cual también nos dio la posibilidad de describir todo tipo de objetos. Este sistema de catalogación se derivó del formato MARC 21, por lo tanto, tiene un origen documental, es flexible y puede describir objetos tanto reales como digitales y de cualquier tipo.

Entonces, de esos metadatos también deriva una versión en Dublin Core y otra en MARC, y muestra el objeto en un visor, es decir, se presentan en la pantalla los metadatos, para empezar los que utilizan vocabularios controlados en inglés y los traduce. Esto fue lo que nos permitió hacer modelos de contenidos para los distintos tipos de recursos que íbamos a incluir, imágenes y audios, PDF, entre otros.

Por ejemplo, si tenemos un libro con varios discos compactos, se busca que dentro de la Mediateca se preserven como son. Es decir, se guarda y se visualiza el objeto como una publicación mixta que contiene un texto (un librito) y varios CD con varios *tracks* o pistas de audio. Entonces hicimos, por ejemplo, este modelo de contenido que tiene el librito en PDF. Y tiene los *tracks* en MP3. Se puede escuchar todo el disco mientras ves el libro y ¿cómo está conformado el objeto? Bueno, públicamente se puede ver que tiene todos estos *tracks* que son a su vez un objeto digital y se puede bajar el PDF del librito. Los metadatos están en MODS, pero también se pueden visualizar en Dublin Core, por ejemplo.

Estos son los microservicios a los que se hizo referencia cuando entran los archivos de origen, ¿y el sistema qué hace con ellos? Por ejemplo, del PDF, extrae el texto para los buscadores. Este otro

archivo expresa las relaciones que tiene el objeto dentro del propio repositorio y es independiente de los metadatos. El sistema guarda las versiones de cada uno de los archivos, hay un control de versiones de cualquier edición o modificación que se haga a cada uno de los elementos que constituyen el objeto digital.

El sistema sabe cómo procesar cada modelo de contenidos y cómo mostrarlo y a qué colección dentro del repositorio pertenece. Eso es lo que permitió esta estructura y esta posibilidad en el sistema y el motivo fue que nos permitiera integrar y describir prácticamente todo tipo de objetos. Y otro modelo distinto o peculiar fue el de las exposiciones temporales, que justo es un modelo raro porque ¿qué considerar que representa una exposición temporal? Y ahí decidimos que fueran todos los documentos que se generan para poder montar una exposición. Luego, los documentos que se pudieran tener una vez montada, es decir, fotografías o videos o visitas virtuales, e idealmente vincularlos a los documentos que se generan posteriores a ello o a partir de ello, como estudios de público. Esa es la idea del concepto, no habrá otra historia así. ¿Y el sistema? Pues generamos un modelo de contenido que nos permitiera meter muchos tipos de archivo. Es decir, PDF, videos, audios e imagen, prácticamente todos, y poderlos ver en diferentes pestañas.

Lo anterior ilustra la complejidad que tiene la preservación de los objetos digitales en diferentes lenguajes y formatos. Desde esta experiencia, ¿cómo defines al objeto digital que se preserva en la Mediateca?

El objeto digital es un conjunto de archivos dentro de un sistema específico. El objeto digital requiere la interpretación y el procesamiento en un sistema de preservación y de acceso específicos. El sistema sabe qué hacer, qué relación hay entre los archivos, a qué colección pertenecen, qué modelo de contenido tienen.

Hay otro archivo que también describe todos los documentos que conforman un objeto digital, es como un esqueleto que especifica qué formatos tiene, en qué versiones, duración, dimensiones, tamaño, peso, etcétera. Toda la parte de preservación del archivo digital también está descrita ahí. Esto solo funciona o solo tiene sentido dentro de un sistema digital específico. La ventaja de este tipo de sistemas es que en efecto se puede extraer todo ese paquete hablando en términos del Open Archival Information System (oais). Como tal, podría decirse que es eso un objeto digital, en su sentido más amplio y funcional, cuando está dentro del sistema que interpreta correctamente todos estos archivos y los puede mostrar. Y los puedes gestionar propiamente hablando.

¿Y cuándo y cómo mostrarlos? La manera de desplegarlos en la Mediateca es solo una, es la manera en que se van a ver públicamente. Pero también podrían tener muchas otras salidas. Y pienso que un objeto digital aislado, propiamente hablando, tampoco está del todo completo, requiere estar dentro del sistema donde está vinculado con otras cosas, donde está la capa semántica, el índice de contenidos, donde puedes buscarlo y encontrarlo.

El objeto digital cultural es el conjunto de archivos que conforman el patrimonio digital y describe las relaciones de todos los archivos y sus relaciones dentro de un sistema en particular e incluye cómo se despliega esa información y qué se puede hacer con esa información, es decir, cuál publicar y cuál no. No es una definición sencilla.

Estamos frente a una elaboración documental nueva. El usuario debe familiarizarse ahora con un objeto desmaterializado formado por diferentes componentes (lenguajes y formatos) y con diversas rutas de acceso a un mismo contenido. Es decir, quizás algunos lleguen por la imagen, otros por la música y otros por el texto de lectura. Desde esta perspectiva y según tu experiencia, ¿cómo se acercan los usuarios al objeto digital en la Mediateca? ¿Cuentan con algunos estudios o mediciones?

No. Creo que ciertamente no tenemos una medición. Esa es una de las cosas que también es importante que mejoremos, la medición más y más detallada del uso propiamente de los objetos en el repositorio. Creo que también tiene que ver, incluso, con la concepción misma del objeto digital. Insisto porque ese ha sido también un tema, es un reto y se tiene que reconocer que este objeto cultural es patrimonio digital. Y en ese sentido, es el patrimonio digital de una institución y en este caso de un país también. Se tiene que trabajar mucho en el sentido de considerarlo como patrimonio digital y que, por lo tanto, es susceptible de implicaciones legales y operativas cuando hablamos de políticas de preservación digital. Uno de nuestros mayores retos es crear una política digital que considere y contemple que cada uno de estos objetos digitales es patrimonio digital que requiere tratamiento. Lo que pasa es que es muy delicado y complejo cuando estás hablando con una institución que trata directamente con el patrimonio histórico tangible, con las zonas arqueológicas, los vestigios paleontológicos y las piezas de los museos. Es decir, la gente está acostumbrada a tratar con este tipo de patrimonio y cuando hablas del patrimonio digital es un poco como preguntarse «¿de qué me estás hablando?, ¿cómo puedes llegar a compararlo?». Por supuesto, no es una comparación, pero sí se requiere que se considere patrimonio y, por lo tanto, que esto esté reflejado en cómo se maneja.

Creo que eso termina también permeando en cómo los usuarios lo ven y lo usan. Lo que puedo decir es que sí hay mucha consulta, recibimos muchas solicitudes del público, que eso en realidad nunca fue algo que consideramos cuando creamos el repositorio y la verdad no pensamos que iba a ser tan socorrido, pero al día de hoy el repositorio está haciéndola de ventanilla para las solicitudes de uso de los archivos.

En general, creo que la gente considera los archivos separados de sus metadatos, pero sin los metadatos no los encontrarían, no podrían hacer las búsquedas. No podrían hacer ese filtrado que es al final una de las ventajas de utilizar el repositorio. Los metadatos

son indispensables, pero no queda tan claro que son parte del objeto digital. Es decir, que va más allá de la utilización para encontrarlos, constituyen propiamente al objeto digital. Creo que esta es una discusión importante porque al final repercute en cómo se manejan los objetos, en los permisos de utilización, los derechos de autor, los derechos patrimoniales, entre otros que son muy complejos.

Este es uno de los temas más complicados y menos resueltos en esta cuestión de los repositorios de acceso abierto. Hay muchas perspectivas y muchas maneras de manejarlo, pero francamente sigue siendo una cuestión siempre álgida. Por otra parte, se exige cómo utilizar estos archivos. Y esto se relaciona con la conceptualización de los objetos digitales.

Dentro del inah, por ejemplo, ha habido una discusión con quienes resguardan el archivo histórico físico; ellos son los responsables de la autorización del uso de la representación digital. Por ejemplo, una fotografía que existe físicamente en la fototeca y se solicita el uso de su versión digital, ya no impresa. En este caso, estaban claros los procedimientos para pedir permiso y pagar los impuestos y utilizar una imagen del archivo. Pero ese procedimiento no está claro para otros archivos digitales, que no tienen su contraparte en un archivo histórico físico pero ya existen en el repositorio. En este caso, ¿qué precio le pones al material solicitado? ¿Qué impuestos deben pagar? ¿Es un impuesto igual o no? Vivimos este tipo de discusiones.

Además, uno de los retos que tenemos en la Mediateca no solo es pedir la autorización del área jurídica, sino que una de las condiciones para utilizar el material es que tienes que poner la referencia de su origen digital, que es el repositorio. En este sentido, el área del archivo físico considera que ese no es el origen. Entonces, no está claro, no está del todo interiorizado o institucionalizado el objeto digital como patrimonio digital. Ha sido difícil luchar con la inercia de que se piensa que los portales web y los catálogos web

son solo una referencia. Estamos hablando de que el objeto digital tiene otra naturaleza, es más complejo y se tiene que considerar con sus derechos jurídicos y no es trivial, no es superficial, aunque el usuario final quizá no distinga entre una página web y un repositorio. Pero institucionalmente sí se tiene que distinguir. Estamos en la lucha por el reconocimiento del patrimonio digital.

Es muy importante lo que mencionas. Gran parte de lo que señalas tiene relación con la falta de un identificador persistente del objeto digital en el repositorio como elemento para garantizar la permanencia de ese patrimonio.

Sí, en la Mediateca existe este identificador único. Uno podría pensar que dentro del INAH todo lo que es patrimonio, los acervos históricos tienen números de catálogo, identificadores, pero son diferentes según el área. La producción académica lo tiene, a lo mejor las revistas tienen ISSN o los libros ISBN. Pero hay otras cosas que no lo tienen, porque en el mundo análogo no lo necesitan. En la Mediateca sí estamos empezando a usar un identificador. Permite, de hecho, tener un lenguaje común, es decir, saber qué material se está pidiendo a través de este identificador y en ese sentido cobra relevancia. Nosotros estamos ubicados en el área de Difusión, lo que también ha causado un malentendido, porque el repositorio no es solo difusión, hablamos ya de una preservación digital y de una conformación de ese patrimonio digital.

¿Y qué volumen de objetos digitales tienen?

Al día de hoy en la Mediateca tenemos 518 567 objetos digitales.

¿Y en términos de almacenamiento digital?

El volumen de almacenamiento que tenemos asignado al momento tiene ocho teras de tamaño. Pero llevamos ya un par de años trabajando en la siguiente versión de la Mediateca. Nos ha costado mucho trabajo porque el brinco es abismal. En la siguiente generación de Islandora, la cual insistimos en seguir utilizando,

cambió todo el concepto y ese ha sido un tema. Por otra parte, se requiere de infraestructura especial, específica. El resto es incorporar esas necesidades dentro del instituto como algo que es distinto. Insisto, tiene que ver con las políticas internas, tema que también ha sido todo un reto.

Hicimos la Mediateca y de forma paralela montamos un Open Journal System (ojs), un repositorio para las publicaciones periódicas, el cual también ha tenido su reto porque el sistema ojs ha tenido su propia evolución. Era importante poner en marcha el ojs porque es un estándar y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (conacyt) empezó a exigir su instalación como una de las condiciones de los requerimientos para las publicaciones que ellos apoyan e indexan. También manejamos el ojs, es decir, el portal Revistas inah. Las publicaciones periódicas entran primero allí y de allí las sacamos a la Mediateca. También vamos a manejar un sistema para las fotografías, porque son los archivos más grandes y más digitalizados dentro del inah. La idea es tener, por fin, un sistema federado dentro del instituto, donde por lo menos estén las fototecas, las publicaciones periódicas que ya están en ojs y esta nueva Mediateca. Para este proyecto estamos considerando alrededor de veinte *terabytes* de almacenamiento. La idea es que el repositorio de la fototeca se ocupe para preservación. En la Mediateca 1, por decirle de alguna manera, se tiene todo lo que es el catálogo de la Fototeca Nacional, pero no contiene las fotografías de alta definición sino únicamente la versión de distribución. En esta segunda etapa la idea es que en el repositorio de las fototecas sí se albergue la versión de preservación y lo que coseche la Mediateca sea la de distribución. Conviene señalar que el disco de la Mediateca mide ocho teras y el repositorio como está ahora contiene seis *terabytes*.

¿Cómo han resuelto el tema de los respaldos de toda esta información?

Este es un tema sobresaliente. Las buenas prácticas dicen que debieras tener por lo menos dos respaldos y uno de ellos, al menos, en otra ubicación física. Y ese ha sido otro de los grandes desafíos dentro de la institución, porque incluso una tan grande como el INAH tampoco tiene los recursos como para tener *sites* por todos lados, es caro y complicado. El respaldo se hace durante las noches. Respaldamos en otro servidor, pero dentro de nuestro mismo *site*. Tenemos también otro respaldo en un disco duro externo, fuera del *site*. Cada determinado tiempo nos coordinamos con el área de Informática del INAH para hacer respaldos en cinta que se resguardan en otro lugar. Creo que con esto estamos más o menos respaldados. Pero sí es uno de los pendientes, por ejemplo, implementar estas colaboraciones a lo mejor con otras instituciones y que nos guarden en otro lado. Ahí está también un tema que siempre me preocupa y es volver al asunto de considerar este patrimonio digital, y su seguridad, en el sentido de la soberanía del patrimonio digital. Es un tema que yo vengo arrastrando hace varios meses, años, es una de nuestras inquietudes, de nuestras luchas, porque hay material digital del Instituto hoy que no tenemos aún en Mediateca. Distintas áreas, por distintas razones y con la mejor intención, por ejemplo, han depositado en YouTube y en Google materiales y yo insisto en la importancia de la soberanía de ese patrimonio digital, en que no es trivial en dónde se encuentra ese archivo digital Entonces, regresando a dónde se resguarda, dónde guardamos estos respaldos, por lo pronto, tenemos estos tres respaldos cercanos.

El cine casero y la memoria colectiva

Entrevista a Julieta Keldjian

Entrevistamos a Julieta Keldjian, pionera uruguaya en preservación audiovisual. Julieta cuenta con una gran experiencia acumulada desde que empezó a interesarse por los archivos audiovisuales mientras cursaba su licenciatura y cuando el tema estaba muy lejos del desarrollo actual. Es licenciada en Comunicación por la Universidad Católica del Uruguay, tiene una Maestría en Comunicación y Cultura, también por la misma institución, y en este momento está terminando su tesis doctoral en la Universidad de Navarra (España). Forma parte de una generación que ha sido vanguardista en la preservación de archivos fotográficos y audiovisuales. Es investigadora referente en el archivo audiovisual del Centro Ignis (Universidad Católica del Uruguay), en particular de la colección Inéditos (películas familiares y *amateurs*) y es pionera también en la recuperación de películas y videos caseros.

Julieta comenzó nuestro encuentro comentándonos: «Para mí es un honor y un orgullo estar aquí, y este aumenta porque es la profesora Mónica Maronna quien convoca a este encuentro. Su curso de Historia de los Medios para mi formación de grado fue deter-

minante, me marcó para hacer mi carrera profesional. Además, la manera en que nos presentó la problemática creo que habilitó un relacionamiento desde la emoción, desde la afectividad, desde lo vivencial. Tanto fue así que mi papá fue a proyectar unas películas en el salón de clase y para mí son esas experiencias fundacionales. Fue realmente lo que determinó mi carrera, porque desde ahí entendí qué era lo que me gustaba, lo que me apasionaba de esta cuestión de la historia de los medios.

Bueno, muchas gracias. Eso que tú cuentas también lo recuerdo, pasó hace muchos años, eras estudiante de grado y se comentó que en tu familia se veían películas en el barrio del Cerro, al oeste de Montevideo, un hermosísimo barrio, bien popular y de trabajadores. Y se proyectaban las películas después de que salían del circuito comercial, o sea, aquellas películas que no se distribuían, se pasaban ahí y además conservaban los afiches y los relatos en sí. Era realmente una vivencia ver cine desde otro lugar. ¿Quién es Julieta?

Mi formación es en comunicación, hice la carrera de Comunicación con especialización en Audiovisual. Me interesaba mucho la realización audiovisual y el cruce con la historia.

El curso de Mónica y otras asignaturas que cruzaban problemáticas siempre vinculadas con la historia me interesaron mucho. Pero también hay una cuota de azar más allá de lo que uno desea, de la voluntad de haber nacido en un país donde, si bien tiene una tradición en medios y en consumo audiovisual y producción audiovisual, es algo que yo estoy redescubriendo ahora. Pero no era un ámbito demasiado relevante o por lo menos no se veía como algo demasiado relevante.

En los noventa cuando se hablaba de que el cine uruguayo estaba volviendo a nacer, por decirlo de alguna forma, con el nuevo cine uruguayo, el cine de generaciones jóvenes, algunos compañeros míos estaban haciendo un cine más global, desde lo local, y se veía

la historia del cine en Uruguay como una historia menor, como si no se hubiera constituido nunca en una industria. Pesaba mucho el país que está al lado de dos gigantes como Brasil y Argentina. Mucha discusión sobre la calidad del cine uruguayo, justamente. Y todo lo demás, claro, jugaba a bloquear. Y bueno, a mí me desafiaba. Yo quería hacer cine, quería vincularme a esta cuestión, pero también me detenía el gustito por lo teórico, también en un país marginal, donde estudiar, hacer carrera académica tampoco era muy claro que se pudiera hacer. Yo estoy haciendo un doctorado hoy con 46 años, después de tener experiencia docente de muchos años, al revés de la mayoría de los países, por lo menos, de los que están a la delantera en estas cuestiones.,

Empecé a salir al mercado laboral en medio de la crisis de 2001, sin posibilidades de desarrollarme justamente en la realización audiovisual. Y de casualidad ingresé en el archivo de la televisión pública y ese fue un descubrimiento maravilloso. A mí siempre me gustaron las bibliotecas, la lectura, pero más las bibliotecas. Es curioso, me gusta el espacio, el ambiente y cuando descubrí el registro visual, que realmente no sabía que existían este tipo de materiales, esos templos, era la unión de mis pasiones, el cine.

Así trabajé dos años y en ese marco, en ese espacio, aprendí muchísimo, porque ahí sí, realmente, no había nada. La videoteca del canal de la televisión pública era un espacio de apoyo a la programación. Era un depósito para la época de los casetes, que físicamente se organizaban en los anaqueles, y mi trabajo era preparar la programación en función de lo que la programación dictaba, separarlo de los anaqueles y llevarlos al control de emisión. No había una conciencia de la preservación, no había ni siquiera un control intelectual sobre los documentos, sobre los casetes, sobre los materiales que se almacenaban. En fin, fue a través de una bibliotecóloga que contrataron un domingo, hicimos equipo y uno muy lindo, porque las dos queríamos aprender sobre todo esto, realmente sentíamos que estábamos en un camino donde no teníamos antecedentes, por lo menos, no teníamos referentes

a nivel local. Y también en ese marco tuve la posibilidad de aplicar a unas becas que daba el gobierno de España, a través de la Agencia de Cooperación, para formarse en la Filmoteca Española. Y fue como ir a Disney. No fue descubrir el primer mundo de los archivos. Si bien la Filmoteca Española todavía no había hecho la reforma edilicia que tiene, por la que hoy día cuenta con esa bóveda, con ese espacio de conservación tan importante, en ese momento era igual una institución con historia, con un peso bueno, eran estancias de tres meses o algo así, donde estaba previsto que pasáramos por todas las áreas de la Filmoteca. Y ahí me familiaricé con la documentación, con la inspección técnica, no tanto con la restauración, pero tuve la maravillosa oportunidad de trabajar y aprender de Alfonso del Amo, junto con diversos investigadores, Camille Blott-Wellens y Luciano Berriatúa, que estaban trabajando junto a Alfonso en ese momento, y también tuve la suerte de volver en 2006, o sea, hice dos estancias de formación.

Luego volví a la Universidad Católica, de donde nunca me fui completamente porque siempre tenía una vinculación por alguna cuestión. Y en 2005, por ahí más o menos, volví a trabajar en la Universidad Católica, medio tiempo, en un régimen de asistencias técnicas y demás. Y entro en contacto con esta colección de inéditos que eran películas familiares o películas domésticas, cine *amateur*, materiales de informativos o materiales que quedaron como fuera del canon. Y ahí es cuando empiezo a reflexionar y a construir un poco, con base en las relaciones con profesores y de otros investigadores, esta noción de que hay mucho cine en Uruguay, que no hay un cine canónico en términos de filmografía nacional, de industria. Sí, eso define mi obra. Uruguay participó muy activamente en el siglo xx del circuito de producción audiovisual. Y, además, un Uruguay muy descentralizado que hoy no lo conocemos, un Uruguay con ciudades del interior pujantes, en pleno desarrollo, en pleno progreso, que utilizaban el audiovisual como medio para una comunicación eficiente.

Para mi segunda estancia en la Filmoteca Española me fui con una caja de DVD, que era el formato, en su momento, de acceso. Me fui con la caja de deberes bajo el brazo a decirles a Alfonso y a Ramón: «Tengo esta colección, ¿cómo hago para hacer un tratamiento documental mínimo?». Y hasta el día de hoy estoy haciendo la tesis sobre esa conexión, o sea, creo que es un camino largo. Después tuve la oportunidad de pasar por otros espacios de formación y de práctica. Por la Cineteca Nacional de México y por la Universidad de Udine, que tiene un laboratorio especializado en cine en pequeño formato. Cuando entendí que estas películas habían sido hechas en soportes y en tecnologías que no eran las del cine profesional, me quise especializar en esas tecnologías. Y en Udine, específicamente en la ciudad de Gorizia, hay un laboratorio de restauración de estos materiales. Siempre fue así, con mucha autogestión y recibiendo mucho apoyo de mis profesores, de mi universidad, de colegas, de otras universidades. También me acuerdo de que en 2008 o 2009 conocí a Isabel Wschebor y enseguida dijimos: «Tenemos que hacer algo». Isabel venía del campo de la fotografía, de la preservación de la fotografía, trabajaba en el Centro de Fotografía de Montevideo, y enseguida supimos que teníamos que crear el campo, porque en Uruguay había mucho material para relevar. Y ahí hicimos lo que nosotros llamamos el Primer Diagnóstico de Preservación del Estado de las Colecciones Fílmicas, nuestros principales archivos. Y fue una experiencia casi de tres años a la que convocó el Instituto Nacional del Cine, trabajé con Isabel Wschebor y con Ana Laura Cirio, del Centro de Fotografía, y realmente esa experiencia también fue maravillosa, fue descubrir todo lo que hay por hacer en Uruguay. Y poder entrar a los archivos, entrar a la Cinemateca y trabajar con sus catálogos, entrar al Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (SODRE). Y un acierto de este trabajo fue explorar los espacios que no estaban, o sea, quiénes eran los actores del patrimonio uruguayo audiovisual que estaban haciendo una función que los archivos nacionales o mayores no estaban realizando por diferentes causas. Ese trabajo

para mí fue muy importante, por lo que, aparte, quisimos hacerlo en red, trabajamos con la comunidad de realizadores y productores, con el personal de los archivos, consultamos referentes, trabajamos con la memoria oral, porque no había documentación gráfica. Y, además, fue propositivo. Era prospectivo, la idea era poder aconsejar al Instituto de Cine y ahí es la parte que me provoca más frustración, porque sí pudimos aconsejar lo que creíamos que podía ser un camino, pero no pudimos alcanzar los resultados esperados, estamos todavía en eso, jalando, tratando, intentando provocar. Bueno, yo soy un poco todo ese recorrido.

Después, en un momento, en paralelo trabajé en radio y en publicidad muy poquito, pero en radio muchos años. Trabajé en un programa cultural en la noche, en una radio importante de Montevideo que se llama Radio El Espectador. Y siempre estoy muy agradecida por esa posibilidad de multiempleo. Lo digo ahora, en el momento no era tan fácil, porque creo que me enriqueció desde muchos aspectos. Fueron diez años de trabajar en radio.

En 2012 entendí que quería hacer carrera académica. No sé si lo entendí o las circunstancias me llevaron un poco a tomar opciones y opté por pasar por la educación formal, por terminar mi educación formal de la maestría. Fue difícil, porque si bien es una maestría generalista y abierta, yo tenía el desafío de insertar este tema tan específico en el marco de un programa de cultura y comunicación. Pero también tuve buenas asesorías, buenos profesores, buenas guías, la coordinadora de la maestría, muy abiertas como para poder hacer mi tesis de maestría, en 2014, sobre un proyecto de preservación de películas en Super 8, y creo que fue bueno. Después de la maestría viene el doctorado y estoy trabajando sobre el cine doméstico y *amateur*, ahora de cine no profesional en Uruguay, trabajando en tres ejes que son modos, medios y archivo, es decir, el eje comunicacional, el de los modos de comunicación, el eje medios no desde una perspectiva de la historia, sino una perspectiva más cercana a la arqueología medial. Aunque no me gustan tanto las etiquetas, pero tiene componentes de la

historia, tiene componentes más vinculados a los estudios de los medios. Por último, el eje de archivos, el cual está orientado a una cosa que estoy descubriendo realmente a partir de la experiencia con el proyecto Cine Casero, que son los archivos comunitarios o el archivo de la comunidad. Sí, esta cosa por fuera de los archivos institucionales.

Hay un aspecto que señalas al hablar de los archivos comunitarios que me lleva a preguntar qué función tiene, precisamente, el cine en la construcción de la memoria colectiva de una comunidad. ¿Cómo explicar esta relación?

Yo soy absolutamente imparcial en esto porque amo la imagen, amo los modos de comunicar que tiene la imagen, sea fija o en movimiento, y también el sonido. Y la conjunción entre imagen en movimiento y sonido creo que consigue una forma de comunicación que no es ni mejor ni peor que la del texto escrito, pero lleva unas formas, por su retórica, por su uso, por sus medios de expresión, por su poética y por su eficacia comunicacional, que la hace única, no hay otra forma de comunicación que pueda competir. No es una competencia, pero creo que quienes estén estudiando arte dirán lo mismo de las artes plásticas, de la literatura y del teatro. Yo esto lo veo plasmado en el cine. Y una cosa que sobre todo veo en la memoria de nuestras comunidades es que venimos de una cultura que no se caracteriza por ser letrada, particularmente, es una cultura oral, me refiero a la latinoamericana, es una cultura visual muy imponente, con una trayectoria en iconología, de formas de expresión visual riquísima y que creo que tiene que ver con estos modos de ser y estar en el mundo desde ese lugar de América Latina. Y entonces, en cine, visto desde esta perspectiva de las formas de comunicación o de las formas poéticas de representación, es una fuente inagotable para entender sentidos, para entender afectos, en fin, y eso es lo que conecta con la memoria, de modo consciente, de modo inconsciente, porque la memoria está no solo en las miradas de quienes filmaron, sino también en las miradas de quienes leemos esas afirmaciones. Entonces, como

estas capas de sentido, como la propia naturaleza de las imágenes, la polisemia es también una polisignificación riquísima. Así que creo que lo que aporta el cine, en particular el cine que yo estudio, son textos muy abiertos. Tengo una compañera de proyecto de investigación en la universidad que hace el símil con las reliquias. Son eso, objetos valiosísimos.

Hay un proyecto que nos atrajo hacia ti y es el cine familiar. Cuéntanos a qué se refiere este proyecto. ¿Cómo logras interesar a las personas en el cuidado y la preservación de esta forma de patrimonio? También, brevemente, dinos cómo una familia puede preservar sus historias grabadas en video.

Bueno, el proyecto de Cine Casero parte de un proyecto independiente. Cine Casero se concibe como un colectivo que parte de esta idea de recuperar el valor de las películas en la comunidad como vehículo de expresión, de memoria, de conservación de la memoria, de vínculo intergeneracional. Pero, también, con el objetivo de colaborar en esta crisis de los archivos. Les decía hoy que nos habíamos dado de frente a finales de 2009: sí, a ver, no les podemos pedir a los archivos, que ya tienen muchos problemas en Uruguay, para conservar el poquito cine que se ha producido, cine obra, como para encima pedirles que se hagan cargo de las películas domésticas o del cine *amateur* o del cine de arte. Me gusta el concepto cine útil que usan Charles R. Acland y Haidee Wasson, ese concepto de cine educativo, cine científico, de difusión cultural. No sé cómo les podemos pedir a los archivos nacionales que cuiden esas películas. No podemos. De verdad, no podemos. Entonces, es sentido común. Sí Mahoma no va a la montaña, que la montaña venga a Mahoma. O al revés. No tengo muy claro el orden de lo que tenemos que hacer. Que quienes son los actuales propietarios de esas películas puedan reconocer el valor de sus materiales y conservarlos y difundirlos, o sea, hacer una actividad de preservación, conservación y acceso. Y, entonces, diseñamos unos talleres de dos días para trabajar con la comunidad. No hay nada original en ellos. Nos inspiramos en experiencias internacio-

nales, por ejemplo, el Center for Home Movies, que celebraba desde hacía tiempo el Home Movie Day en la comunidad y ya desde hacía años nos enteramos qué era eso. Empezamos a averiguar. E hicimos el primer Día de las Películas Familiares en Uruguay. Enterados de algunos trabajos del Instituto de la Imagen y el Sonido de Holanda, que tenía un buen desarrollo, trabaja mucho en prácticas de catalogación colectiva, e inspirados en otras experiencias comunitarias, de cine comunitario, no de conservación, pero de realización, así como en una experiencia muy linda que existe todavía en Uruguay, que es Árbol Televisión Participativa. De cada experiencia tomábamos lo que creíamos que iba a contribuir con el objetivo de que las personas comunes conocieran el valor del patrimonio audiovisual y aprendieran a cuidarlo. De esta manera, diseñamos el taller de dos días. El primer día la gente se acerca y trae sus materiales audiovisuales en cualquier soporte fílmico, videográfico e incluso digital, pero básicamente fílmico y en video. Y empezamos a trabajar en las dos líneas (el control intelectual y físico). También es algo que yo tomo de Fernando Osorio Alarcón, con quien tuve el honor de tomar clases y gran parte de mi formación está basada en lo que él nos transmitió, que es este doble control intelectual y físico, junto con el almacenamiento y el acceso. No solo el control del contenido, que nos posibilita incluso la valoración, cada área se interrelaciona fuertemente; el control físico para asegurar la preservación, la conservación del soporte. Pero también el acceso hacia todo lo que tiene que ver con las migraciones. La duplicación, el compartir los programas. Entonces, en el taller repasamos un poco este concepto de educar para valorar, saber lo que hay para decir: «¡Ah, bueno!, pues está muy bien esto que está acá que estaba abandonado». Es nuevo, la experiencia de ayudar a que esas personas revaloren, revean el material, algunos ni siquiera lo heredaron, nunca lo vieron, entonces le dan ese valor. Ellos le dan el valor. Conocer también para valorar, para preservar. Es como educar para conocer, y así preservar. Esto sería como el triángulo virtuoso y, entonces, en el primer día del taller, decía, repasamos algunas buenas prácticas de conservación con

materiales y técnicas que puede resolver una familia. Con adolescentes interesados en el tema, participaron muchos adolescentes que están haciendo bachillerato artístico, y personas mayores y la familia completa. También tiene un poco de taller práctico de hacer bolsitas de gel de sílice. Hay una parte introductoria más conceptual que tiene que ver con la historia de los formatos desde el punto de vista de la conservación. Romper algunos saberes que no ayudan a la conservación, algunos lugares comunes que mantenemos, como poner los casetes —ahora ya no se usa tanto— debajo del televisor, explicar por qué los muebles se vendían así. O se colocaban cerca de los parlantes, que son fuentes de campos magnéticos que con el tiempo pueden ir borrando el material magnético en las cintas. ¿Quién no tenía un rack con el televisor y abajo los casetes? Estaban diseñado para que se almacenaran en el peor lugar. Desde el punto de vista de la preservación, claro. Por lo que hacemos guardas, guardas secundarias con materiales que se pueden comprar en una papelería o tienda de barrio. Y con un diseño que hicieron los compañeros del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) de la Universidad de la República, con un diseño sin troquelado, sin ganchos metálicos. Entonces, explicamos por qué no está bien que las películas estén en la caja de zapatos, donde están otros materiales como papeles, fotos o incluso objetos, el rulito, el pelo del bebé, ¡qué sé yo! Bueno, porque la película puede tener una u otra condición de humedad, en fin, siempre como tratando de ver la cuestión práctica. Pero también utilizar otras herramientas para cuidar los materiales originales, como, por ejemplo, el visionado. Les explicamos cómo hacer plantillas de visionado, serían como guiones donde ponemos un código de tiempo y una descripción de la escena que se ve y con esa plantilla de visionado ya no es necesario recurrir a la consulta del material original cada vez que estamos buscando una imagen específica. Es decir, para no tener que volver a proyectar una película o poner un casete en el reproductor. Si estoy buscando el cumpleaños o las vacaciones de tal año cuando tengo, por ejemplo, doce casetes, no buscar uno a uno, usar una especie de inventario, un

pseudocatálogo, un catálogo un poco hechizo, pero que funciona. Así explicamos algunas cuestiones básicas de nomenclatura (de cosas que los archivistas hacen y hacen muy bien). Entonces tratamos de tomar esos principios y bajarlos a la vida cotidiana de las personas. Después de que se hace el visionado, después de que hacemos la parte práctica de las cajas, las bolsitas de gel de sílice, analizamos los entornos en los que se guardan, el ambiente de conservación. En el taller hacemos un visionado, miramos los materiales y el mismo grupo del taller hace una especie de curaduría o de programación y ese material se comparte al día siguiente. Es ahí cuando se invita a toda la comunidad y ahí se da la magia. Con esos visionados compartidos la gente comenta, recuerda, discute: «¿Esto era aquello o era lo otro?».

Luego se amplió el taller, se fue ampliando porque Cine Casero recibió nuevos miembros, fotógrafos y fotógrafas, quizá egresados de la carrera de Comunicación y de Ingeniería Audiovisual. Bueno, es que tampoco es un grupo tan grande, pero empezamos por algunas dificultades económicas, porque es un grupo autogestionado que hace los talleres en el interior del país. Y estos jóvenes que ingresan tienen la inquietud, además, de hacer preservación, hacen creación artística y empiezan a investigar y a formarse en filmación en Super 8 y revelado. Y así se amplían las actividades, además de los talleres empezamos a hacer *film performances*. Estas experiencias fílmicas, en vivo, con música, son una manera también de poner el tema en agenda, se trata de una generación que hace estas *performances* en bares, en lugares de ocio, donde la generación que no conoce ninguno de estos medios se interesa por esto. Es así que esta etapa creativa también está presente en el colectivo.

Todas estas acciones van encaminadas a la preservación analógica, pero ¿la transferencia digital y la preservación digital también ocupan el interés del proyecto Cine Casero?

No, no es el interés central. Es una consecuencia de la preservación de los medios analógicos. En Uruguay tenemos muchas dificultades para la transferencia hoy al formato digital. Una realidad, obviamente, es que la gente tiene una necesidad imperiosa de transferir sus materiales, porque es la consecuencia lógica. Les decimos que conserven los originales lo mejor que puedan y traten de no abusar de consultarlos cada vez, pero que difundan lo bueno que contienen y eso tiene que ser digital. No hay otra forma. Tratamos de orientar en lo posible también con soluciones de bajo costo y fáciles para las familias. Por ejemplo, en el caso de los videos magnéticos hay unas tarjetas digitalizadoras iniciadoras muy baratas que pueden resolver la necesidad con programas gratuitos de captura de video. En el ordenador se capturan. Siempre tratamos de provocar un segundo orden después, en cuanto a lo que tiene que ver con la preservación de los materiales nativos digitales. Honestamente, no es que no nos interesa, sino que tenemos que poner el límite en algún lugar. Sí mencionamos estas cuestiones que tienen que ver con la preservación digital, porque los principios que están en el fondo son los mismos, bueno, con otras especificidades, pero siempre va a ser una tecnología muy sujeta a la obsolescencia, los roles de herencia, y se aplican los mismos criterios del control intelectual o del control de los contenidos. También las herramientas documentales son básicamente las mismas. Tratamos de sembrar ese interés por la preservación, pero honestamente no hemos podido abordar directamente en los talleres la preservación digital, aunque sí lo hicimos en el marco de la red APEX, con la que trabajo mucho, pero no hemos podido compatibilizar Cine Casero con la preservación digital.

Son experiencias que van a aportar muchísimo, por los talleres y la vinculación con la gente. ¿Cómo logran este vínculo con las comunidades?

Siempre tratamos de trabajar en asociación con grupos locales o líderes locales que existen naturalmente en las comunidades, albaceas de la memoria que no sé quién los designa o se auto-

designan, pero que por hermosas tradiciones aparecen esas figuras valiosísimas en las comunidades del interior. En los barrios, en cualquier sitio, o sea, siempre hay esas personas que son *amateurs* de la preservación. Y tratamos de trabajar mucho con ellos, con los grupos en el territorio y hemos tenido suerte en actualizar los conocimientos de estas personas, en motivar a otros para que realmente asuman la actividad de preservación. Por ejemplo, en otro proyecto trabajamos no directamente con patrimonio familiar, sino con unas películas que aparecieron en una colección familiar que finalmente resultó ser un informativo que se hizo en Paysandú, una ciudad del interior a 400 kilómetros y pico de la capital. Y en Paysandú, con la excusa de trabajar en esa película, vimos estas nociones de preservación de la memoria colectiva, familiar y comunitaria y, por ejemplo, trabajamos en asociación con un periodista, entre otras muchas personas, que fue un actor fundamental para nosotros, fue un periodista del diario *El Telégrafo* que, además, lleva adelante un cineclub en *El Telégrafo*, un cineclub con mucho arraigo en la comunidad, con proyecciones habituales y demás. Y bueno, para nosotros eso fue fundamental, porque la película que trabajamos, que finalmente pudimos restaurar, acondicionarla, vamos a decir, no fue una restauración muy profunda por cuestiones de falta de fondos económicos, de recursos. La película quedó en una versión digital bastante aceptable, su totalidad se digitaliza en México, en la Cineteca. Se trata de una película de 35 milímetros, de casi una hora de duración, y la pasaron no sé cuántas veces en el Cineclub de Paysandú. Este periodista me mandaba las noticias de la fila de gente interesada en verla y tuvieron que hacer reposiciones de la película y cada tanto recibimos noticias de que tal grupo, en tal fiesta o en tal cosa se va a pasar la famosa película de Paysandú. Recuperar es como hacer la película del lugar, que no es ni la única ni la primera, ni nada por el estilo, pero la relación con la comunidad se establece a través de las redes que ya existen con ella y con nosotros, no hacemos mucho seguimiento porque no tenemos capacidad de hacerlo más allá de los vínculos personales que se establecen y se mantienen

con los años. En esto la gente es muy agradecida. Y el último Día de las Películas Familiares fue en el Treinta y Tres, en otra localidad, en otra ciudad del interior. Y también trabajamos con una red de líderes locales, un profesor de historia, gente del Museo Histórico de Treinta y Tres y, bueno, yo estaba de viaje, en España, pero mis compañeros de proyecto me mandaban los mensajes que les enviaban, por ejemplo, un grupo de músicos olimareños, oriundos de Treinta y Tres, que vivían en el exterior, se juntaron para hacer una pieza musical contemporánea para acompañar unas imágenes que aparecieron y se trabajaron en el taller. Eso me pareció fabuloso, no lo presencié, pero cuando me lo contaron fue muy emotivo. O sea, todas estas vueltas, en el espacio, en el tiempo, estas personas que viven fuera del país, en el extranjero, que vieron las imágenes porque alguien las filmó y se las mandó y a distancia compusieron una pieza y mandaron la música.

Ahí hay un tema bien interesante, por un lado, la experiencia que nos cuentas de cómo se va construyendo memoria e identidad, porque la gente quiere reconocerse. Decías que en Paysandú, por ejemplo, se vivía de vuelta esa película y es maravilloso. Se habla de que hay un vínculo con ese objeto y con esa necesidad de autoidentificarse. Y el otro tema importante, sobre todo para pensarse, es que Uruguay es un país que tiene mucha población en el exterior, es decir, el exilio no fue solo político, comenzó antes, y esto es importante porque ahí hay muchísimos uruguayos y esa vivencia en el exterior también hace que se produzcan estos fenómenos y se genere el vínculo con la comunidad de origen y, a su vez, esta forma colaborativa. La experiencia en los archivos siempre se liga a lo institucional y pocas veces se vincula con la experiencia colectiva, que en realidad es la más importante, porque en la medida en que la comunidad se apropia y reconoce en los materiales de archivo, pone en marcha su conservación.

Pienso que, por mucho tiempo, también por desconocimiento o involuntariamente, creímos en esta idea de que a nadie le interesaba el patrimonio, pero, como dice Mónica, es mostrar para que

se produzca esa conexión entre una comunidad específica o una familia o lo que sea. Y con treinta segundos de imágenes se da, no hacen falta grandes momentos, ni épicas, ni momentos de la historia en clave para que se produzca esta conexión, esta producción de «sentidos y afectos», como lo define Roger Odinno, de significados y sentidos, diría la semiótica, sin aquella cosa que vehiculiza, que comunica los significados, pero también que conecta en algo inefable, una experiencia que realmente es inefable, pero es pura emoción y eso es lo que yo compruebo cada vez más.

Y por eso me interesa tanto esta perspectiva de los archivos comunitarios. Incluso, desde un lugar en el que nos tenemos que adaptar, como con muchísimas cosas, que es la academia, ahora se está trabajando esta línea de los archivos comunitarios en la ciencia de la información. Digo que nos tenemos que adaptar porque el tema está muy presente en el pensamiento posmoderno de la archivística, pero no asociado a otras realidades, por ejemplo, a otras identidades de género, de minorías, de contrahistorias o contranarrativas. Yo creo que en Uruguay ocurre y no ocurre con similares características, pero no necesariamente asociado a minorías o a identidades particulares o a pequeñas comunidades. Como dice Mónica, es por esta historia que nos ata al desarraigo y a la nostalgia desde nuestro ADN, no solo por los uruguayos que viven afuera, sino por los inmigrantes que nos hicieron, que ya tuvieron que vivir ese desarraigo y que conservaban según el tiempo una fotografía hecha, una película más contemporánea…, he conocido formas de comunicación epistolar, a través de películas, que me encantan. Esto sería algo que tengo anotado en la lista de los próximos trabajos pendientes, de gente que filmaba en España, que filmaba su pueblo, mandaban la película a Montevideo, se filmaban ellos y devolvían la película y así, cada tanto, dos veces por año lo hacían.

Es una buena idea. Son experiencias de usos y apropiaciones que contradicen esa noción, digamos genérica, de que nada se hacía y nada se producía, no se escribía. De pronto, cuando tú empe-

zaste en Uruguay, te das cuenta de que existió. Lo que no estaba reconocido no es el cine canónico, pero es el cine que es mucho más grande. Y también es verdad que se veía muchísimo más cine y había mucha crítica de cine que quizás también actuaba en un sentido, porque para la crítica de cine todo esto jamás existió. Y la otra sensación también es que en el interior se tiende a conservar. Tengo como esa intuición, pero hay mucha experiencia interesantísima.

Sí, yo creo lo del interior. Digamos que sería al revés, es decir, que la urbanización y el desarrollo urbano en realidad lo que hacen es provocar más un desarraigo y una ruptura con la historia, con las generaciones precedentes y demás. Y vivimos cada vez más aislados, más desvinculados de nuestras historias, de nuestros antepasados en concreto. Entonces, al no existir esa relación intergeneracional —aquí en España lo veo muchísimo—, es muy común que los jóvenes pierdan por completo el vínculo muy puntual con sus familiares, con sus pueblos. Y eso es típico de las grandes ciudades. Montevideo, no es una gran ciudad, pero pasa que no nos vinculamos con toda nuestra historia. Entonces, una de las experiencias de Cine Casero la hicimos en el Cerro. Es un barrio que tiene una tradición. La hicimos en el Cerro porque yo conocía a la gente del Cerro por haber nacido ahí, pero además me gustaba por los potentes cerros, estaba presente la relación entre la historia y el peso histórico en el barrio. Lo hemos hecho en otros barrios. De todas maneras, lo hemos hecho sin comodidades en Montevideo, en lugares más céntricos y con otro perfil de participantes, pero siempre hemos tenido muy buenos resultados con cosas que son claras. Por ejemplo, aparecen más materiales que la literatura califica como huérfanos, gente que encuentra en un mercadillo, que encuentra —por su actividad artística o porque está en una institución— cosas guardadas y entonces trae el material, lo comparte. Y esas cosas no están tan atadas al espacio doméstico, sino que están más atadas a la vida urbana en general. Esto de encontrar en una feria y comprar una colección de películas e involucrarse en el proyecto de descubrir qué hay y venir a mi vida y compartirla

así y ver que aunque no sea mi vida es parecida, o termina siendo lo mismo, pero desvinculadas, así funciona la identificación aunque no esté la noción de la línea genealógica familiar.

Muy interesante. Además, me parece que el trabajo que haces se sitúa en un contexto donde el riesgo de pérdida de muchas colecciones en los archivos de diferentes regiones del mundo es un problema latente. Entonces, pones la atención justo en la participación social, de la gente, de las comunidades, en la protección del patrimonio, en este caso fílmico. La verdad es que ha sido muy interesante esta plática.

Y tenemos una nueva página web que está en plan beta, en realidad todavía no está, pero ya está al aire, la tenemos que ir llenando de contenidos; es cinecasero.uy. Les va a gustar la música. La compuso y la ejecutó Nicko Soto, mi compañero. El diseño lo hizo un estudio de gente joven en Uruguay.

Muchas gracias. Muchas felicidades por todo el trabajo que hacen. La verdad es que es muy entrañable. Mi reconocimiento, porque les dan otra perspectiva a los archivos. Por mi parte, quería saber más sobre el Home Movie Day.

El Center for Home Movies es quien organiza, digamos, quien lanzó la idea por primera vez, creo que hace como quince años, pero es de donde nosotros tomamos mucha de la inspiración y de las ideas para Cine Casero y lo propusimos como una cita obligada cada año, celebrada en octubre, y somos parte de esta red internacional que se celebra en todo el mundo. Voluntarios ponen proyectores y tecnología ya obsoleta al servicio de la comunidad. Ya en Montevideo se ha hecho una tradición. Este año es el primer año que celebramos en comunidad en el interior y fue esta experiencia que les comento de Treinta y Tres, que fue fabulosa. Estaba pensando en hacer como un sistema de formación de gente que organice comunidades locales. ¿Qué es esto? Estamos viendo cómo poder darle forma y cómo conseguir recursos para hacerlo,

pero me gustaría que se generaran varios, como diez simultáneos, y que no tuviéramos que estar nosotros, sino que fuera la propia comunidad la que los organice. Para eso hay que hacer una formación previa. Este año dimos el primer paso al ir a Treinta y Tres y confirmamos lo que intuíamos: un éxito de la gente. Esto entusiasma muchísimo.

Creación y desarrollo del Centro de Documentación de la Universidad Nacional de Cuyo

Entrevista a Cecilia Pincolini

Cecilia Pincolini es licenciada en Comunicación Social y tiene una especialización en Comunicación Educativa. En este capítulo hablará del trabajo que desarrolla en la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, Argentina, y compartirá su experiencia de digitalización del archivo, una experiencia valiosa porque da cuenta de un trabajo en el ámbito educativo, con fondos creados para este fin y con el desafío de los recursos escasos, un camino en construcción.

Esta es la historia de la creación de un archivo audiovisual a partir de la experiencia de la producción audiovisual universitaria. Da cuenta de los ensayos, aproximaciones y búsqueda de alternativas para preservar las producciones universitarias. El testimonio de Cecicilia Pincolini puede ser la misma historia de otras iniciativas latinoamericanas que motivadas por la producción forjaron un archivo propio.

Desde el principio de mi carrera me interesé por la producción audiovisual y su uso educativo. En un primer momento a través de mi tesis y luego por medio de un proyecto que se vinculaba a un

tipo biblioteca o sistema integrado de documentación y consideraba otras profesiones y áreas de aplicación de la documentación. Ese momento coincidió con la creación del Centro de Documentación Audiovisual, en 2003. Entonces se presentó la oportunidad de hacerme cargo de este centro. Mi experiencia hasta ese entonces era la formación y la capacitación de docentes para el uso educativo del audiovisual. Entonces, mi primer objetivo fue ese. En ese momento, la Universidad contaba con una membresía de la Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana y ya se empezaba a grabar una programación de cuatro horas en vhs. Ese fue el primer acervo con el que contó la biblioteca, por lo que había que pensar cómo utilizar dicho material. En ese momento me encontré también con que las trece facultades de la Universidad Nacional de Cuyo tenían sus propias producciones audiovisuales. Me propuse la meta de recopilar y centralizar estos materiales que se habían utilizado y generado para la docencia y la investigación. Hicimos la recuperación de material analógico y en 2005-2006 comenzó su digitalización. Se hicieron capturas de arte, a través de las mismas máquinas que tenían una plaqueta de captura de imágenes, así se digitalizó todo ese material y el soporte que se utilizó fue el dvd porque no existía otra forma de almacenamiento virtual. Entonces, se presentó la oportunidad de hacer un proyecto de investigación en París, Francia, para dar accesibilidad a la producción audiovisual, a partir de lo cual se celebraron convenios con la Universidad Nacional de Cuyo para algunos temas latinoamericanos y al tener la oportunidad de viajar a París descubrí que contaban con una tecnología muchísimo más avanzada, que podía acelerar muchos de los procesos que hacíamos de manera muy artesanal. Y, justamente, esto abrió la posibilidad a la Facultad y a la Universidad de poder dar acceso a otros materiales, porque hasta ese momento solo hacíamos un proceso de conversión de formatos. Sabíamos, por nuestra formación y cierta conciencia, que los soportes iban a caducar y que a pesar de que las escuelas y las facultades todavía tenían aparatos reproductores vhs y reproducían en pantalla o en sus proyectores, eso no iba a estar por

mucho tiempo más. Las computadoras empezaban a tener DVD, entonces, fue cuando pudimos formar un equipo. Se incorporó alguien para crear un sitio web conjunto, con un *software* que hasta ese momento solamente admitían textos. Se hablaba de *software* libre también, pero de los que había hasta el momento no admitían audios y videos, entonces tuve que pensar en un *software* propio. Y ahí sí, con la intervención de programadores informáticos y de otros comunicadores se planificó este sitio.

El equipo interdisciplinario pasó por muchas etapas. El objetivo final fue crear un repositorio institucional conformado por audios, videos y texto. Contábamos también con una persona egresada de la Facultad de Comunicación con un Doctorado en Semiótica. Después, yo estaba a cargo de la parte audiovisual y también de comunicación, me encontraba terminando el Doctorado en Educación cuando se integró la parte informática y de programación y alguien de comunicación en redes. Luego, cada una de nosotras tenía a su cargo personas que eran las que describían y analizaban el material para cargar el perfil. De esas personas pudimos viajar cuatro, entre ellas la persona encargada de la web, de texto y de audiovisual, y dos personas más a cargo de la indexación.

El acervo provenía fundamentalmente de las producciones audiovisuales que realizaban las facultades para sus cátedras o proyectos de investigación. Junto con este proyecto de centro que involucraba a la biblioteca, se creó un sistema integrado de documentación. Al mismo tiempo, nació el edificio el Centro de Comunicación e Información, al cual se integraba también una productora audiovisual. Entonces, por ejemplo, se les solicitaban materiales institucionales de la facultad, filmaciones de entrega de doctorados *honoris causa* o algunos eventos específicos institucionales. Además, como Centro de Documentación Audiovisual incorporamos un equipo de filmación y allí comenzamos a grabar defensas de tesis de posgrado. Hasta ese momento, las tesis solamente se entregaban en papel, pero con la autorización y la firma de declaración jurada, tanto del jurado como del tesista, que

aprobaba la filmación, grabamos los exámenes. El tesista tenía la libertad de decidir qué cosas quería que filmáramos y qué no, por una cuestión de patentes o por otras razones, por ejemplo, que el jurado no quería ser filmado o las respuestas del tesista, etc. Empezamos a incorporar tesis de maestría y de doctorado, con algunas excepciones.

La productora no tenía los recursos para dedicarse a grabar registros de todos los eventos. Recuerdo un caso, el Congreso Latinoamericano de Filosofía, que tuvo la participación de filósofos en el exilio y se extendió por cuatro días, con una duración de entre ocho y nueve horas por día. Como Centro de Documentación teníamos la disponibilidad de contar con los materiales completos y no solo con una parte; para una noticia universitaria o simplemente una síntesis de lo que ahí sucedía. Desde entonces, el centro comenzó a tener protagonismo; aunque sigue incorporando materiales educativos a través de algunas suscripciones, empieza a acrecentar el archivo audiovisual propio.

Este proyecto alimentaba a la vez a la biblioteca digital o repositorio institucional para que tuviera todo ese material y dar acceso. Entonces, la virtualidad también empezaba a cobrar más peso a través de las aulas virtuales.

Entre 2012 y 2014 sucedieron dos cosas: cambió la gestión institucional, cambiaron las autoridades y lamentablemente cambió el proyecto. Alcanzamos a ganar un premio por ser la única biblioteca digital del país que incorporaba los archivos sonoros y audiovisuales y porque formulamos colaboración y articulación con lo que también estaba haciendo el Centro de Investigación en Francia, que era no subir el material completo, sino poner en acceso el material que estaba analizado y descrito, de tal manera que la persona que quisiera acceder no perdiera tiempo. Pensábamos en el docente que necesita un material o el investigador, en los temas de interés particular. Por ejemplo, en ese congreso de nueve horas era imposible ofrecerles cuatro o cinco conferencias de

una hora y media. Entonces, lo que hacíamos era desmembrar la conferencia y deducir qué era imperdible en cada minuto. Decíamos: «¿cuántos minutos habló?». Tres minutos sobre determinada temática. Ese bloque de contenido se volvía a subtitular y además se volvía a describir, hacer un resumen y tener sus palabras claves. Entonces, ese material completo tenía una hora y media y tenía su bloque, por ejemplo, nueve bloques que, a su vez, si uno consultaba uno, inmediatamente lo llevaba a los demás. Por supuesto que llevaba mucho más tiempo. Y lo novedoso también es que con los archivos sonoros podíamos rescatar producciones sonoras a partir de tesis, también de grado y de producciones radiales que habían sido para fechas especiales o temas específicos de mucha producción, de una hora, hora y media. Lo que implicaba investigación puesta en escena sonora, representación, compilación de audios históricos que pasaban una vez en la radio, por ejemplo, para esa fecha. Y eso permitía poder rescatar series con línea histórica, por ejemplo, del Día del Trabajo a nivel mundial o de lo que sucedió en la Revolución rusa o producciones sonoras en determinadas comunidades. Entonces, este tratamiento lo hacíamos exactamente igual con el audiovisual. Esas investigaciones sonoras de una hora, una hora y media o incluso a veces de dos quedaban en bloques de contenido de tres minutos, cinco o diez. Ninguna superaba los diez o doce minutos. Así que ahí se incorporó más gente para poder trabajarlo, porque se necesitaba más tiempo y más dedicación. Esto fue entre 2005 y 2012, luego sucede que primero el DVD empieza a desaparecer, las computadoras ya no traen este soporte, y, al mismo tiempo, los archivos empiezan a ser MP4.

Cuando estábamos terminando la digitalización nos encontramos con que la producción audiovisual crecía mucho más rápido de lo que podíamos planificar lo analógico. ¿Cuánto tiempo necesitábamos? Y ahí tratábamos de planificar la incorporación de personal, los tiempos y los recursos. El crecimiento vertiginoso del audiovisual coincide con la presencia de los dispositivos en la mano, portátiles.

Por otro lado, las facultades ya no necesitaban equipos ni llamarnos para ir a filmar. De repente se convirtieron en autónomas y también el centro dejó de tener el objetivo de centralizar la producción, porque, finalmente, lo que ellos producían además lo publicaban. Y también aparece YouTube, que en ese momento se lo asociaba más a cuestiones de basura. Además, aparece otra plataforma también masiva, Vimeo, pero el sentido de resguardar un poco más era impensable. Estamos hablando de casi diez años atrás, de algún alojamiento virtual y de pagar poco. También empiezan a surgir los discos rígidos, discos duros, para poder resguardar un poco mejor lo que teníamos en DVD. Entonces, eso que nos costó tanto llevarlo al DVD, de repente hubo que decir «bueno, hay que sacarlo de ahí», porque nos encontramos con que algunos de los que estaban en estantería daban error completo. No era como el VHS, que a lo mejor solo un pedazo de la cinta se deterioraba, en el caso de los DVD se perdía la información por completo. Luego aparece el MPEG y a pesar de que han pasado tantos años sigue siendo nuestro formato. Eso nos da cierta estabilidad para pensar en los discos rígidos; aunque son caros, en principio nos permiten resguardar.

Entonces, bueno, nuestra pregunta era empezar de cero nuevamente en un plan que considerara ¿si no teníamos el repositorio institucional, a dónde iban a ir los materiales para que la gente pudiera acceder? En 2003 quizá la gente era más dependiente del centro, iba a buscar, se sentaba a mirar televisión y nos preguntaba, pero en 2013-2014 ya no tanto, porque tenía la red e internet, quizás encontraba algo rápido que le pudiera resolver la necesidad. Con la idea de estar a la altura de las condiciones y del contexto y también de satisfacer distintas necesidades se nos planteó crear un canal web que convergiese con otras opciones que tenemos ahora. Pero en ese momento decíamos «no es la mejor solución, pero nos permite dar acceso a ese canal de YouTube», de hecho, hoy sigue existiendo. La verdad es que eso no nos ha puesto límites. No es que esté tampoco todo, pero sí la mayor parte, o por lo menos todo lo nuevo aparece. Tenemos muchos suscriptores,

entonces, aparecen las alertas y es una manera, digamos, de estar presente y de que las personas si quieren buscar puedan acceder.

Yo decía, lo imprescindible es un servidor propio, lo cual por las limitaciones económicas de la universidad era impensable. Hasta que en 2018 aparece una autoridad que escucha y a la que se le plantea la necesidad y la importancia y nos da su aprobación en ese sentido. Entonces, como un sueño cumplido, pudimos empezar a trasladar todo eso que ya estaba en YouTube

Se frenó la digitalización de los VHS cuando llegamos al número cuatro mil quinientos. Después comenzaron los DVD, Llegamos a casi cuatro mil DVD. Hoy tenemos un gran archivo de MP4 por descargas. Lo que ahora nos sucede es que no nos avisan que tienen esa producción en tal lugar, en alta calidad. Nosotros nos enteramos cuando lo suben a su propio canal de la facultad o de la materia o del proyecto de investigación. La preservación llegó, de alguna manera, por la preocupación de qué va a pasar con este material, su uso y acceso, porque en ese formato no puede quedar, ya no se ve tan bien ahí y ya nadie lo va a poder reproducir en ese soporte. Después, la red tampoco es suficiente. Se desconoce dónde están esos servidores, Se necesita una política institucional más estable. Por ello, cuando llegó el servidor en 2018 fue como si se hubiera cumplido un sueño. Y cuando volvimos de la pandemia, todos los servidores se pusieron a disposición de las aulas virtuales y de la virtualidad. Y este proyecto, que tenía solo dos años y que estaba justamente en proceso, tenía habilitados ochenta teras. Pero yo solamente había podido trabajar dieciséis. Claro, es un montón igual para la cantidad de material. Me lo pidieron para después, para poner a disposición. Y la verdad es que ha sido tremendo. Porque, bueno, son prioridades.

Contamos con la biblioteca digital, sigue funcionando el canal web académico. Nosotros hacemos las descargas de todo lo que se sube allí y lo guardamos en disco rígido. El servidor está suspendido por ahora. Es un tiempo como de *impasse,* hasta que lleguen

las nuevas autoridades, en mayo de 2022, y esperamos se puedan dar algunos movimientos. Lo que yo me he propuesto también es poder tener un inventario más acabado, porque, justamente, como el crecimiento es tan rápido, se van acumulando algunos temas, entonces debemos darnos tiempo para poder tenerlo disponible. Y completar la base de datos que ya está en articulación con todas las bibliotecas de la universidad, porque, por lo menos, si uno buscara sobre un tema específico, por ejemplo, violencia de género, uno podría ver en la misma base que hay tantos libros, o tantas tesis, o tantas revistas o artículos y tantos videos y que puede ser documentales o películas o producciones de la universidad, en específico, seminarios, congresos, jornadas, cursos. Así, las personas pueden venir al centro y ahí se les puede dar acceso personalizado. Lo que he estado haciendo ahora a través de la página es que pueden llenar un formulario, me lo piden y yo puedo hacer un préstamo virtual del material si tenemos los derechos. El problema que tengo es hacer un acceso directo. Si es algo de lo que no tenemos los derechos se da un acceso virtual por una semana y después ese acceso se da de baja.

Suele pasar en nuestras universidades latinoamericanas que todo queda sujeto a la disponibilidad, al presupuesto, a las nuevas autoridades. Y creo que la pandemia llevó a poner en línea muchas cosas y todo lo digitalizado resultó de gran auxilio para la labor educativa. Si faltaba algo para demostrar que esto es importante, uno esperaría que ya quedó claro, pero parecería que cuando vuelven las cosas a la normalidad tampoco vuelve esto a ser la prioridad número uno, paradójicamente.

En nuestro caso, la Universidad, que justamente viene trabajando en la virtualidad hace más de quince años, se esperaba que tuviera un papel como de vanguardia y creo que la superó la situación de esta emergencia peculiar. Lo más fructífero en el trabajo que me tocó hacer desde casa fue que como venía teniendo yo pasantes presenciales de la Tecnicatura de Producción Audiovisual de la Facultad de Comunicación pudimos trabajar virtualmente

preparando materiales para la virtualidad y cada uno podía editar desde su casa, me los enviaban y podíamos corregirlos y ahí mismo subirlos al sitio, al canal web, y hacer que estuvieran disponibles. Eran chicos en formación y de alguna manera esto fue como un estímulo. Eran sesenta horas las que tenían que cumplir y realmente pudimos hacerlo y aprendieron a utilizar un programa y conocer todo el proceso. Así que fue muy bueno dentro del contexto.

¿Existen vínculos con experiencias similares dentro de la Argentina, o sea, otras bibliotecas, otras universidades que tienen más o menos un proceso parecido?

Sí, en Buenos Aires, Córdoba, Mendoza, Tierra del Fuego y Río Negro.

Creamos la Red Nacional de Archivos Audiovisuales y la Red Argentina de Preservación Audiovisual (RAPA), presentada oficialmente el año pasado. De ese grupito chiquito que empezamos éramos solo universitarios, pero se integraron canales de televisión, fundaciones de cine, distintas asociaciones del museo, del cine y grupos de documentalistas también preocupados por la preservación del audiovisual. Nos reunimos una vez al mes y allí se comparten experiencias, se han generado discusiones en algunas redes y ahí lo que hemos hecho es formar comisiones para poder profundizar o investigar en distintos temas. Entre ellos, lo que es catalogación y la descripción. Otro, todo lo que tiene que ver con la legalización y derechos, tanto para la producción como para la investigación. O la socialización de lo que hacemos. Entonces, ahí aparece todo lo que se puede controlar o hacer a través de redes, así como actividades que se han ido organizando para también convocar y difundir experiencias y trabajos. En principio, esas tres comisiones son las que en este momento están produciendo.

Es un cambio importantísimo porque les va a dar una incidencia mucho mayor, digamos, no en cuanto a los recursos, sino en

cuanto a la importancia de funcionar como una red, donde comparten información.

Es poner en valor la preservación. Finalmente, ayuda a saber que son situaciones complicadas en general, pero que hay una conciencia sobre el audiovisual. Para mí, el desafío mayor tiene que ver con la producción espontánea de lo audiovisual, no lo que llega editado, sino la filmación que hacen los propios profesores o los propios alumnos de situaciones donde lo que graban se convierte en un documento audiovisual y legítimo y que finalmente el valor no está dado por sí mismo, sino en el diálogo que tenemos con las otras facultades y los investigadores. Uno puede darle contexto. Y hay que ponerlo sobre la mesa, no decir «esto no sirve para nada».

Creo que de esos cursos que dábamos en 2003 sobre el uso de la televisión, del medio en el aula, hoy eso no sirve para nada. Me acuerdo de estar muy preocupada por la metodología y la secuencia y de darles una grilla a los docentes para el uso y la lectura crítica. Pero sigue habiendo la resistencia de quienes no quieren aprender determinadas herramientas del lenguaje audiovisual y hay que estar abiertos a que las metodologías van cambiando.

Cultura y patrimonio: el rescate documental de Murga Joven

Entrevista a Belén Pafundi y Leticia Ramos[1]

¿Quiénes son Belén Pafundi y Leticia Ramos? ¿Cómo llegaron a trabajar con archivos? ¿O cómo se involucraron en esta tarea? ¿Qué hace cada una de ustedes?

Belén Pafundi es gestora cultural y conservadora de museos. Integra el equipo de la profesora Milita Alfaro dentro de la Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio, de la Universidad de la República (Udelar). A raíz de su contribución al proyecto Carnaval en Anáforas (iniciativa de la Cátedra en articulación con el equipo de la plataforma Anáforas), se ha ido acercando al campo de difusión del patrimonio documental. Tuvo a su cargo el proyecto Descripción, Digitalización y Difusión del Patrimonio Documental, del Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval de Montevideo, Uruguay, financiado por el Programa de Ayuda Iberarchivos. Integra el Archivo Murga Joven desde sus orígenes,

1 La Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio, integra el Programa de Investigación Medios, Patrimonio e Historia: Imagen, Lengua y Sonido, de la Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República.

gestionando las tareas de sistematización de los documentos y la información que se encuentra en línea.

Leticia Ramos es licenciada en Comunicación Social y máster en Dirección de Comunicación. Ha formado parte del Encuentro de Murga Joven en diferentes roles: en 1996 y 1997 como integrante de murga La Tricotea, de 1999 a 2001 como integrante de Demimurga, en 2011 como parte del equipo de monitores del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP) y en 2017 como integrante del jurado. A partir de su vínculo con Murga Joven y el TUMP, en 2021 se integra al Archivo Murga Joven para trabajar en la comunicación del proyecto.

Por favor, sitúen al lector en lo que es el Carnaval de Montevideo.

El Carnaval de Montevideo es una fiesta popular que se realiza anualmente entre fines de enero y principios de marzo. Las expresiones artísticas y musicales más representativas son el candombe, de raíz afro, y la murga.

La murga, con antecedentes en el siglo XIX, es una manifestación escénica coral. La temática principal ronda alrededor de los acontecimientos salientes del año, con crítica política y social. Al coro lo acompaña una batería de murga, integrada por bombo, platillos y redoblante. Durante el carnaval se realiza, además de actuaciones en diferentes barrios de Montevideo y el interior del país, el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, donde los diferentes conjuntos compiten.

¿Qué es Murga Joven?

Desde 1998, en Montevideo se desarrolla el Encuentro de Murga Joven, que convoca a jóvenes de todo el país. Algunos años antes de esa fecha, el TUMP había iniciado algunas experiencias de trabajo comunitarias para que jóvenes de entre 12 y 30 años pudieran adoptar la murga uruguaya como un vehículo de expresión. Esta idea inicial fue la base que germinó luego en una política cultu-

ral destinada a las juventudes, cofundada por la Intendencia de Montevideo y el TUMP. Se trata de un proyecto sociocultural y pedagógico que ha constituido una de las políticas de juventud más exitosas y perdurables de la historia uruguaya.

En la actualidad, el Encuentro nuclea alrededor de dos mil jóvenes por año. Se trata de una convocatoria para que jóvenes de entre 18 y 35 años presenten su propuesta artística como murga. Una vez inscriptos reciben apoyo en forma de monitoreo a través del TUMP para desarrollar su proyecto. Durante el proceso, se trabaja de manera personalizada con cada grupo, teniendo en cuenta sus procesos creativos y sociales, la participación y el tejido de redes entre ellos, el empoderamiento, la construcción de ciudadanía y la programación en los tablados populares. La realización de una murga conlleva comisiones creativas, formas de organización cooperativas que producen desde el colectivo. Estas formas son promovidas por la educación por el arte, forma de tratar la educación artística que el TUMP promueve desde hace casi cuarenta años.

¿Cómo ha resultado esta experiencia?

El fenómeno es verdaderamente asombroso de cuantificar: en 1998, cuando se realiza el Primer Encuentro de Murga Joven, participaron ocho murgas. Diez años después van a ser alrededor de setenta. Incluso en 2020, en plena pandemia, participaron 58 títulos (se inscribieron 77) y logró ser el único espacio vinculado al carnaval en Montevideo que se pudo realizar debido a las condiciones sanitarias. Más de dos décadas después, de consolidación y desarrollo, podemos asegurar que Murga Joven hizo a la expansión y a la multiplicación exponencial del género dentro, y también fuera de fronteras.

El trabajo con este género, además de los contenidos musicales que desarrolla, tiene el valor agregado del trabajo con disciplinas artísticas tales como plástica (vestuario, maquillaje, escenografía), la creación literaria (textos), el teatro (actuación y puesta) y la dan-

za (movimiento escénico y expresión corporal). La murga implica creatividad en colectivo y discusión hacia la crítica, la sátira, la poesía y el humor. Y en medio de todo este universo de posibilidades es que el Encuentro Murga Joven tiene códigos muy diferentes a los de la lógica de concurso del Carnaval mayor y si bien en algunos puntos se tocan, esos códigos fueron muy irreverentes en sus inicios respecto al *statu quo* en «la forma de hacer murga». Se convirtió en un espacio de creación acompañado por especialistas en el género murga.

Para dimensionar la participación acumulada, tras 27 años de política pública, se desarrollaron más de 1.160 espectáculos creados por jóvenes de muy distintos barrios de Montevideo, zona metropolitana y algunas propuestas que integran también al interior del país. En el trabajo de investigación denominado *El lado b de la murga: la mujer y su participación*, las autoras dejan manifiesto cómo Murga Joven fue fracturando con gran fortaleza ese cerco que imposibilitaba, por motivos culturales, romper con las prácticas machistas promulgadas desde el Carnaval de febrero, y lograr la participación de mujeres en los escenarios.

¿Qué es y cómo se construyó el Archivo de Murga Joven?

Estos talleres barriales en los que germinó Murga Joven (oficialmente documentados a partir de 1996) no solo iniciaron la política pública Murga Joven, sino que abrieron un camino que generó información inabarcable, una narración explícita, configurada por miles de historias individuales y colectivas.

El Archivo Murga Joven es un «ejercicio generador de memoria colectiva»; ese es el eslogan de este proyecto. Es un archivo que se construyó con el aporte documental de decenas de personas. Murga Joven como fenómeno entraña el relato de cientos de jóvenes que encontraron y encuentran a través de este género músico-teatral un espacio para elaborar sus lecturas sobre la realidad del país. Evitar que se pierda esta experiencia es una responsabi-

lidad colectiva: Estado e instituciones culturales tienen la responsabilidad de resguardar parte de esas historias y socializarlas. Es por eso que hemos visto necesaria la construcción de un espacio donde centralizar esa información y conjugarla con una memoria que está viva.

El Archivo Murga Joven es una iniciativa conjunta entre el TUMP[2] y la Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio, cátedra que está felizmente alojada en la Facultad de Información y Comunicación (FIC) de la Universidad de la República (Udelar) desde el año 2021.[3] El objetivo es recuperar y poner en valor las trayectorias de los miles de jóvenes que desde hace más de veinte años (casi treinta ya) se involucran en el proceso cultural llamado Murga Joven.

¿Cómo fue concebido el archivo?

Podemos decir que el Archivo Murga Joven fue concebido desde tres ejes. En primer lugar, con una perspectiva de apertura historiográfica a nuevas historias, nuevos actores, nuevos temas. En segundo lugar, desde la concepción de patrimonio inmaterial, que, si bien desde hoy nos parece que tendría que haber existido siempre, la convención para su salvaguarda propuesta por la UNESCO es de 2003, no tiene aún ni veinte años. Y, finalmente, desde la necesaria atención a las miradas y discursos de los y las jóvenes, muy poco considerados en las investigaciones académicas.

¿Cómo fueron esos comienzos?

En octubre de 2020, desde el TUMP abrimos una primera etapa del proyecto realizando un llamado público al envío de materiales (pe-

---

2 Mateo Magnone fue el impulsor original de la idea, junto a Lucía Fernández Canaparo y Marcel García, por el TUMP, y Belén Pafundi, por la Cátedra UNESCO.

3 Desde el año 2013, fruto de un convenio entre la Udelar, la Intendencia de Montevideo y la UNESCO, existe una cátedra especializada en Carnaval y Patrimonio, alojada desde entonces en la Facultad de Ciencias Sociales. Por Resolución n.º 38 del Consejo de la FIC, del 6 de mayo de 2021, la Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio migró al seno de esta facultad.

díamos fotografías, audios, videos, repertorios, artículos periodísticos, etcétera), pero abarcando solamente el período 1995-2000 (inclusive). Al principio fue un poco desordenado, porque teníamos pocos recursos y era difícil difundir lo que estábamos haciendo.

Fue cuando se integraron al equipo dos personas[4] que contaban con gran cantidad de información sobre Murga Joven que se iniciaron las gestiones artesanales de rastreo de integrantes históricos de aquellas primeras agrupaciones. Ellos ya venían trabajando el tema en su programa de radio *Que vuelva el Sporting*[5] y manejaban mucha información sobre las agrupaciones, los integrantes. Así fue que logramos reunir a principios de 2021 aproximadamente unos doscientos documentos testigos de lo que llamamos la etapa fundacional.

En mayo de 2021, el TUMP obtuvo el apoyo y financiamiento de la Fundación Friedrich Ebert Uruguay para dar inicio a la fase I del proyecto, con el objetivo de ya no solo recopilar, sino también de digitalizar y almacenar la colecta de documentación testigo por el período 1995-2005, y disponibilizarla a través de Anáforas.[6]

Ya a partir de 2022, este proyecto cuenta con la financiación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Udelar, a través del Programa Vinculación Universidad - Sociedad y Producción.

¿Cómo trabajan?

En este momento, el equipo lo conformamos unas siete personas (se sumaron dos personas expertas en Comunicación y Ges-

---

4 Sebastián Mederos y Sebastián Jaunsolo.

5 *Que vuelva el Sporting* fue un programa de radio exclusivo para Murga Joven. Lleva ese nombre en referencia al Club Defensor Sporting (ubicado en 21 de Setiembre y Bulevar Artigas), espacio en el cual durante años se celebró el encuentro y constituyó una dimensión simbólica paradigmática de Murga Joven.

6 https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/57900

ción Cultural)[7] y tres grandes grupos de tareas. Si lo visualizáramos como un triángulo de operaciones, en una punta estaría la investigación, en otra la sistematización y en otra la comunicación.

Los procesos de investigación y rastreo de la documentación continúan siendo bastante artesanales, en el sentido de que aún continuamos golpeando puertas, solicitando el material a préstamo y lo devolvemos una vez digitalizado. Suena romántico, pero es una ardua tarea de seguimiento particular sobre cada persona, cada agrupación, cada familia. Es ahí donde quedan «las huellas de la creación colectiva». Una vez que encontramos el contacto, te dicen: «Me acuerdo de una foto que tengo de aquella vez que fuimos a cantar a tal lugar, y si no la tengo, mando un mensaje a tal y seguro la consigo». Ahí empieza todo. Surge la cuasi persecución que hacemos con las personas.

También es cierto que hemos logrado canalizar algunas búsquedas, con resultados un poco más amplios, a través de las redes sociales y con el respaldo de algunas instituciones, como el propio TUMP, como el propio Encuentro de Murga Joven, como el Museo del Carnaval y como el Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay (INAU), que en determinado momento tuvo la tarea de acumular los repertorios de las agrupaciones. Ha sido fundamental el apoyo recibido por el canal de televisión de la Intendencia de Montevideo (TV Ciudad), que, además de ser un colaborador directo para la digitalización de los audiovisuales que fuimos consiguiendo,[8] también tiene entre sus propios archivos registros de vital importancia para ir contando esta historia.

El otro gran grupo de tareas involucra la sistematización del material: esto implica el visionado de los documentos, la digitalización en sus diferentes formatos, la puesta en línea y descripción del documento a través de los metadatos que ofrece el sitio Anáforas,

7 Leticia Ramos y Karina Acosta.

8 El trabajo de digitalización en TV Ciudad ha sido posible gracias a la disposición de la funcionaria Alicia Rey.

con la poca o mucha información ya recuperada por el equipo de investigación.

¿Qué tipo de materiales han logrado recuperar?

Nuestra línea de tiempo para la recopilación nos marca el año 1996 como punto de partida, debido a que —si bien de hecho ya existían desde antes— es el primer año en el cual se registra un convenio oficial entre el TUMP y la Intendencia de Montevideo para llevar adelante los talleres barriales (los talleres barriales son el inicio pedagógico que tuvo Murga Joven antes de tener un Encuentro, con presencia en la periferia, vinculado fundamentalmente a los centros barriales).

El 70% de los documentos recuperados son fotografías, el 30% restante se divide entre audiovisuales, repertorios, audios, prensa, fichas técnicas, logos, folletos y menciones, entre otros. Sobre el total de materiales que recuperamos de la primera década, el 70% es lo que ya se encuentra en línea en Anáforas.

Recuperamos «información testigo» de aproximadamente un 30% de las murgas que participaron de aquellos años a esta parte (si analizamos «los fixtures» de 1998 a 2005, fueron más de 300, concretamente 312, las murgas participantes de este período).

Por último, la comunicación y difusión ha sido una parte intrínseca que hace al proyecto en sí. Para hacerlo conocer y que los materiales publicados en Anáforas sean vistos y apreciados, es necesario conectar la web con plataformas digitales como las redes sociales. Fue así que abrimos cuentas en Facebook, Instagram, Twitter y Youtube, con el usuario @ArchivoMJ, para llegar de forma más directa a nuestro público objetivo: murguistas, exmurguistas, público de Murga Joven, familiares, prensa, instituciones políticas y culturales, etc.

Sistemáticamente abrimos las ventanas del Archivo con publicaciones en redes que muestran la creciente colección de materia-

les, a través de un relato que cohesiona y complementa los diferentes recursos (fotos, videos, audios, recortes de prensa, letras de repertorios, otros documentos) y promueve la colaboración de la comunidad digital.

En esta línea, hemos generado ejes creativos que aportan imágenes y voces actuales de los y las protagonistas del Archivo, resignificando y dando vida a los documentos preservados. También consideramos importante mostrar los entretelones de nuestro trabajo, los procesos de recolección y sistematización, para generar confianza de la comunidad en el proyecto y que continúe colaborando.

Algunos ejemplos de las categorías de contenidos creadas son: fotoetiqueta/búsqueda de integrantes, testimonios sonoros, el origen de los nombres, *reel* multimedia, la cocina del archivo y videos-reacción.

¿Cuáles son los principales problemas metodológicos que enfrentaron?

Inicialmente ordenamos los procesos de trabajo en tres quinquenios: 1995-2000, 2001-2005 y 2006-2010. Los períodos no responden precisamente a recortes metodológicos sobre el fenómeno en sí, pero sí son períodos asociados a problemas relacionados con los soportes o con la cantidad de murgas.

Del primer quinquenio digitalizamos VHS, cuya codificación a veces era indescifrable por los reproductores que teníamos, incluso en TV Ciudad. En un caso tuvimos que recurrir a una persona que nos había prestado material (que era mucho, eran como diez VHS) para que nos prestase también su propio reproductor, porque no había forma de digitalizar ese material con la codificación que tenía. Ahora nos está pasando sobre el segundo quinquenio de trabajo que nos estamos encontrando con los VHS-C (los compactos) y no es fácil conseguir los casetes adaptadores, y los que están en el mercado, como son casi una antigüedad, son carísimos.

La cantidad de murgas es otro de los problemas. Una cosa es rastrear a los integrantes de 8 o 10 agrupaciones, otra es rastrear a los integrantes de más de 140 agrupaciones. Si bien no hay archivo que lo abarque todo, tenemos la utopía de abarcar la mayor cantidad de murgas posible. No solo porque al nombrarlas ya existen, sino porque es tanta la diversidad que compone a cada una de las agrupaciones y tanta la ausencia de registros a nivel institucional, que desde el proyecto sentimos que se lo debemos.

Otra cuestión es la sobreabundancia de información. Una cosa fue la etapa fundacional, con el aura humildemente sacralizante que eso tenía sobre la materialidad de los documentos. Y al problema de la cantidad de murgas se le suma que aparece Facebook, también se masifican las cámaras digitales. Antes la familia que tenía la *videocam* era la que tenía el poder de atesorar el registro de sus hijos haciendo murga, ahora el número de personas con capacidad de registrar aumenta, se multiplica, se sobreexpone. Entonces, nos preguntamos cuáles van a ser los criterios con los cuales seleccionar toda esa información como información representativa de la complejidad del fenómeno. Los riesgos son múltiples y muy variados, pero con amor y cierta inconsciencia académica creemos tenerlos parcialmente asumidos. Vamos a necesitar ayuda.

¿Cuáles son los desafíos que se plantean en el mediano y largo plazo?

Sentimos que necesitamos repensar y rediseñar los repositorios con los que estamos trabajando. Si bien Anáforas es nuestra casa y lo seguirá siendo, la magnitud que ha adquirido el proyecto nos exige pensar en una potencial mudanza. Hay características que le son inherentes al sitio, como, por ejemplo, el hecho de no poder adelantar ni atrasar las reproducciones de video, que nos demandó la apertura de un canal de YouTube para una reproducción más amigable. Y fue YouTube porque fue lo que más a mano teníamos, y porque cualquier humano de a pie no académico sabe cómo in-

gresar a YouTube. Los buscadores del sitio son un poco complejos de utilizar y se torna difícil cuantificar las visitas en relación con las colecciones. Un poco por este motivo fue que surgió la fuerte apuesta que hicimos a la comunicación en redes. Y esto, a su vez, nos permitió retroalimentar un acercamiento de nuevos actores a los espacios académicos. Trascender los nichos de «lo académico» y «lo popular». Ese es el desafío. Necesitamos entre nuestros espacios unir fuerzas para legitimar la inversión en políticas culturales que construyen ciudadanía.

Por otro lado, una de las últimas recomendaciones de la UNESCO establece que el acceso es la justificación del gasto más importante en lo que hace a la preservación del patrimonio documental. Pero ¿qué entendemos por acceso en el siglo XXI? ¿Y qué se entiende por acceso en un mundo pospandemia, que nos confinó durante dos años y, entre otras patologías, nos dejó como legado una transformación digital aceleradísima?

Sabemos que la digitalización ofrece la ventaja de un almacenamiento a gran escala, así como la democratización en materia de accesibilidad. Pero a las siempre faltas de presupuesto para este tipo de iniciativas se suman las trabas derivadas de regulaciones anacrónicas, como la Ley de Derechos de Autor, que limita ampliamente a las instituciones culturales en la difusión de sus acervos.

En este sentido, creemos que urge negociar las posibilidades de digitalizar el patrimonio cultural. El sello UNESCO es una gran herramienta que tenemos desde la academia en este sentido y, sin dudas, nos hemos aferrado a eso con este proyecto. De lo contrario, todo este trabajo no existiría. Pero si fuera por la Ley de Derechos de Autor tampoco existirían las bibliotecas. Es una discusión sumamente profunda y polémica, que estamos dispuestos a batallar.

¿Cuál es su proyección para 2023?

Este año (2022) el proyecto fue apoyado por la CSIC y nos constituimos como espacio de prácticas preprofesionales, lo que significa en materia tanto de aprendizaje como de trabajo una experiencia maravillosa.[9] El próximo año nos proponemos repetirla generando nuevos materiales en formato «memoria presente», incorporando entrevistas en formato audiovisual que permitan reconstruir los relatos de los y las protagonistas y el impacto que ha tenido Murga Joven como política pública.

La documentación existente despierta y provoca una cantidad de interrogantes, tales como: ¿Qué impacto ha tenido la política Murga Joven en la construcción de ciudadanía y en el paisaje cultural de Montevideo? ¿Cómo influyen los nuevos lenguajes y los medios audiovisuales, las redes sociales, conjugados con la posibilidad de creación y reproducción de las juventudes? ¿Qué dicen los repertorios jóvenes de estos años? ¿En qué medida influyó sobre la subjetividad de las personas el pasaje por Murga Joven? ¿Cómo influyó Murga Joven en la transmisión de los aprendizajes del «hacer murga»? ¿Qué pasa si pensamos en Murga Joven desde la intersección entre continuidad y ruptura? ¿Cuánto hay de impugnación de un determinado orden carnavalero y cuánto de reordenamiento de elementos y tradiciones culturales ya existentes? ¿Puede abordarse desde la perspectiva de ruptura y continuidad al mismo tiempo, quizás por aquello de que todo lo nuevo surge en diálogo con una tradición?

Entre las apreciaciones que emergen del Archivo y de las discusiones sobre Murga Joven en los últimos años, aparecen referencias demográficas y sociales. ¿Hubo un corrimiento geográfico y de clase en el devenir de los encuentros? ¿Esto puede representar una cierta desviación de los objetivos iniciales del proyecto, que pretendía democratizar este saber y descentralizarlo? Si hiciéra-

---

9 Se integraron al proyecto seis estudiantes de la Licenciatura en Comunicación: Katia Casciano, Marcos do Santos, Guillermina Galmes, Valentina Lucas, Valentina Rodríguez y Clara Vaz.

mos un mapeo de los distintos sectores de Montevideo y la zona metropolitana donde ensayaban esas murgas en los primeros años y en la actualidad, ¿ese corrimiento podría estar vinculado con la presencia de más murgas universitarias? ¿Este fenómeno puede haber producido que el género murga se separe de su formato tradicional? ¿La identidad murguera se está perdiendo, se está transformando? ¿Hacia dónde?

La dimensión de un archivo en línea nos permite la posibilidad de invitar a la comunidad a la lectura del fenómeno, a encontrar respuestas a estos interrogantes y a abrir otros. Nos interesa gestar la posibilidad de integrar distintos abordajes y perspectivas de análisis, entre ellas, la histórica, la patrimonial, la semiótica, la metodológica, la archivística, etcétera, a partir del encuentro y el diálogo de saberes.

Aportaciones

Tesauro de recursos sonoros e audiovisuais para catalogação

José Augusto Mannis[1]

Introdução

O tesauro apresentado neste trabalho surgiu como necessidade para o desenvolvimento de pesquisas no campo do tratamento da informação e da preservação de documentação em arquivos sonoros e audiovisuais, conduzidas no âmbito da Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA), com apoio do Programa Iberoamericano de Ciencia y Tecnología para el Desarollo (CYTED), estendidas de forma integrada ao programa de bolsas de produtividade do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico; ao Instituto de Artes da Unicamp; ao CDMC junto ao CIDDIC/Unicamp e ao Grupo de Trabalho de Mapeamento de Arquivos Audiovisuais e

1 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Artes, Departamento de Música e Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC). Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), Associação Brasileira de Preser-vação Audiovisual (ABPA).

Sonoros no Brasil da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA).

A RIPDASA (2023) através do Observatório Iberoamericano, implementado em 2019, tem efetuado um mapeamento iberoamericano de arquivos sonoros e audiovisuais, que em domínio brasileiro se produziu a partir de um levantamento inicial realizado de 2013 a 2016 pelo Grupo de Estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais (CRIDI) (Silva, 2023) e de ações anteriores da ABPA. Além de identificar os arquivos sonoros e audiovisuais no Brasil, esse mapeamento tem por objetivo contribuir para que se promova a integração e a colaboração entre os arquivos, bem como fomentar com seus dados iniciativas de apoio e políticas públicas para a preservação e disseminação do patrimônio cultural. Além do que a disponibilização do banco de dados dá visibilidade aos arquivos sonoros e audiovisuais integrando-os aos cenários cultural, educacional e político no Brasil e junto à comunidade iberoamericana.

Desse mapeamento de arquivos resulta um conjunto de informações coletadas, reunidas e organizadas e se apresenta na forma de um banco de dados podendo ser acessado de diversas maneiras, através de aplicativos, sistemas de busca, consultas paramétricas, planilhas ou listagens seletivas das informações registradas. Tecnicamente a qualidade de um banco de dados se verifica em sua eficiência e eficácia (Takai et al., 2005) e se reflete na sua suficiência, ou seja, na extensão da sua abrangência, e na sua coerência, a saber, na possibilidade de localizar e recuperar informações nele contidas, de maneira controlável, detalhada e precisa. Para atingir essa qualidade, os dados devem ser registrados com rigor e sistemática. Os termos devem passar por um crivo de *normalização terminológica*. Uma das maneiras de fazer isso é empregando um *vocabulário controlado,* no qual se gerenciam os termos especializados e a partir do qual se extrai aqueles a serem aplicados. Um tesauro se apresenta como «um vocabulário controlado organizado em uma ordem preestabelecida e estrutura-

do de modo que os relacionamentos [...] entre [os] termos sejam indicados claramente» (AINSI/NISO Z39.19, 2010; Alvares, 2023; Levine-Clark & Carter, 2013). Como os termos de um tesauro representam conceitos (ISO 25964-1, 2011; ISO 5964, 1985; BS 6723, 1985; Will, 2021, 2013) de um domínio específico do conhecimento (Gomes, 1990), adotou-se como meta, no âmbito das atividades de pesquisa aqui envolvidas, a elaboração de um tesauro para organização dos conceitos referentes aos recursos (itens arquivados) sonoros e audiovisuais sob a guarda de cada uma das fontes de documentação compreendidas no mapeamento, de maneira a poder almejar uma integração coerente de informações entre os arquivos. Os termos que integram este tesauro são os mesmos empregados no processo de catalogação em fontes de documentação, mais particularmente na etapa de descrição física dos recursos, representando-os através de suas características (suporte, mídia, materiais) e da maneira como se apresentam permitindo sua identificação. Havendo coerência entre os termos designando a documentação que se encontra em cada um dos arquivos registrados no levantamento, torna-se possível observar, comparar e analisar os dados recolhidos, para conhecer a situação em que encontra o domínio da documentação sonora e audiovisual em todo o país. Pensando em uma possível malha de comunicação e integração entre arquivos sonoros e audiovisuais no Brasil, este tesauro pode ainda ser uma semente para que nela o intercâmbio de dados e informações ocorra com *interoperabilidade*.

Tesauro

Um tesauro se constitui de *termos*, de uma *estrutura* relacional hierárquica, estabelecida segundo uma classificação própria, e de um conjunto de *remissivas* que direcionam as relações segundo a hierarquia definida (Gomes, 1990; AINSI/NISO Z39.19, 2010; Austin & Dale, 1993; BS 6723, 1985; ISO 25964-1, 2011; ISO 25964-2, 2013). Os conceitos de um determinado domínio do conhecimento se representam em um tesauro através de termos que os descrevem

(*descritores*). A classificação atribuída a cada termo determina suas relações com os demais termos. *Grosso modo,* os termos se classificam em: *termos preferidos* (*preferred terms*) e *termos não-preferidos* (*non-preferred terms*). O principal termo representando um conceito é denominado *termo genérico* ou *termo geral* (TG) (*broader term),* sendo ao mesmo tempo o termo preferido *(preferred term)* e também o *descritor* (*descriptor*) de seu conceito (referente) e situa-se hierarquicamente acima de todos os termos a ele associados (AINSI/NISO Z39.19, 2010; Austin & Dale, 1993; BS 6723, 1985; ISO 25964-1, 2011; ISO 25964-2, 2013; Will, 2021). Os termos associados ao termo geral são ao mesmo tempo considerados *termos não-preferidos* (*non-preferred terms*) e *termos não-descritores* e compreendem: *termos específicos* (TE) (*narrower terms*) possuindo uma conceituação mais específica em relação ao termo genérico; *termos relacionados* (TR) (*related terms*) que se relacionam ao termo genérico de forma associativa; e *termos equivalentes*, que podem ser similares (quase-sinônimo) ou com significado idêntico (sinônimo) ao termo genérico; ou ainda termos emprestados de outros idiomas (*cross-language equivalents*). Um termo tomado de outro idioma (*loan term*) (ISO 25964-1, 2011) pode ser um *termo não-preferido* (*non preferred* term) como TR ou TE, e mesmo se tornar um termo geral (TG), por ser amplamente aceito e estabelecido. Quanto às remissivas, num tesauro, após um *termo não-preferido* aplica-se a remissiva USE seguido do *termo preferido,* por exemplo: *fita de rolo* USE *bobina de fita sonora.* Após um *termo preferido,* aplica-se a remissiva UP (usar para), em inglês UF (*use for*), seguido dos demais *termos não-preferidos*, por exemplo: *bobina de fita sonora* UP *carrete de cinta sonora*; *sound tape reel*; *fita de rolo*; *fita de carretel aberto* etc (AINSI/NISO Z39.19, 2010; Austin & Dale, 1993; BS 6723, 1985; ISO 25964-1, 2011; ISO 25964-2, 2013; Will, 2021). A estrutura de um tesauro se estabelece, portanto, organizando os conceitos (referentes) de um domínio do conhecimento através das relações entre os termos que os representam de acordo com sua respectiva classificação, seguindo a hierarquia estabelecida (Sabbag, 2016).

Seleção e classificação dos termos do tesauro

Como o objetivo principal das atividades de pesquisa relacionadas a este trabalho é promover ações que contribuam à integração entre arquivos sonoros e audiovisuais, nos parece prioritário que o vocabulário aqui organizado seja o mesmo que as fontes documentais utilizam no processo de catalogação para a descrição dos itens sob sua guarda. Por essa razão acrescentamos ao título a ação de catalogação. Consideramos aqui os termos mais amplamente aplicados e formalmente estabelecidos, para explicitar que a organização se baseou prioritariamente nos termos aplicados no processamento técnico de catalogação e não no estudo específico das mídias, suportes e materiais vinculados a cada recurso. Isso definiu a maneira de classificar os termos, apesar que quando necessário e possível suas características próprias, sua natureza, suas origens e seus usos específicos foram considerados. Observamos ainda a representação dos elementos complementares aplicados para o detalhamento e a identificação dos recursos. Todo esforço foi dedicado para que cada conceito, ao final, pudesse ser representado da maneira mais generalizada e consistente possível. Todos esses aspectos caracterizam uma *política de indexação* (Gomes, 1990) que, em particular neste trabalho, procurou privilegiar práticas reconhecidas, aceitas e vigentes em âmbito internacional, encontradas em obras de referência, normas de processamento técnico em biblioteconomia e arquivística, de gestão de arquivos sonoros e audiovisuais, compreendendo principalmente: AACR2R (Anglo-American Cataloguing Rules, 2005; Código de Catalogação Anglo-Americano, 2005; Reglas de Catalogación Angloamericanas, 2004); MARC 21 (Library of Congress, 2022; Manual MARC 21, 2022; Olson, 2008; Ribeiro, 2020); International Federation of Film Archives (Schultz, 1992; Fairbairn et al., 2016; FIAF, 1991); International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA, 1999, 2005); diversos glossários e fontes de terminologia (CONARQ, 2018; FIAF, 2022a, 2022b; INA, 2022; NFSA, 2022; Olson, 1988; PSAP, 2022; Pearce-Moses, 2005; Society of American Archivists, 2022;

Triantafyllou, 2019; White & Louie, 2004; Will & Will, 2013; Will, 2021); elaboração de tesauro (AINSI/NISO Z39.19, 2010; Alvares, 2023; Austin & Dale, 1993; BS 6723, 1985; Gomes, 1990; ISO 25964-1, 2011; ISO 5964, 1985; Levine-Clark & Carter, 2013; López Yepes & Abad García, 2002; Sabbag, 2016).

Por se tratar originalmente de um levantamento em território brasileiro, o tesauro se constitui no idioma português, mas inclui também termos em espanhol e inglês. Os termos gerais (TG) estão prioritariamente em português, com exceção daqueles emprestados de outros idiomas, que se estabeleceram por serem amplamente aceitos, devido a uso generalizado e reconhecido como principal termo representando seu respectivo conceito, como por exemplo, *Blu-ray*, designando um formato de disco óptico para vídeo e áudio de alta definição e armazenamento de dados de alta densidade. Durante o levantamento terminológico notou-se uma grande variedade de termos representando um mesmo conceito, inclusive num único idioma devido a hábitos, à prática de jargão profissional ou a diferentes tipos de uso e de aplicação. Diante dessa variedade de possibilidades, não somente este tesauro contribui para uniformizar a denominação dos conceitos, mas também para melhorar a consistência da catalogação de recursos que se apresentam em outros idiomas. Em um tesauro, através das *remissivas* (*cross-references*) os diferentes termos usados para um mesmo conceito se orientam para um único termo geral (TG) (Gomes, 1990), uniformizando o uso dos termos aplicados no processo de catalogação, portanto, promovendo a coerência e consistência da base de dados, possibilitando a recuperação da informação nos processos de busca (identificação e localização de recursos) bem como a comunicação e o intercâmbio entre arquivos, sobretudo entre seus catálogos (bancos de dados). Diante da tendencia atual cada vez mais afirmada de integração entre fontes documentais por redes de informação, este aspecto denominado *interoperabilidade*, ou seja, a capacidade de diversos sistemas (informatizados ou não) e organizações de se comunicar de forma eficaz e eficiente (Padrões de interoperabilidade, 2018), tornou-se condi-

ção necessária para a troca de informações e para o acesso ao conhecimento com qualidade. A aplicação e disseminação de uma terminologia consistente contribui efetivamente para superar a adversidade da «explosão e caos informacionais» decorrente do acúmulo imenso e desordenado de informação na *internet* (Sayão & Marcondes, 2008).

Realização do tesauro

O THESA (Thesauro Semântico Aplicado) (THESA, Versão 0.20.05.18) é um aplicativo elaborado em português, *online, open source* (código aberto) e gratuito, concebido para o desenvolvimento de tesauros. Foi idealizado e realizado por Rene Faustino Gabriel Junior e Rita do Carmo Ferreira Laipelt da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS (THESA, 2022) seguindo as normas ANSI/NISO Z39.19 e ISO 25964, bem como o padrão Simple Knowledge Organization System (SKOS). Atua para a elaboração de vocabulários controlados usados para a representação de objetos de conteúdo em sistemas de organização do conhecimento, incluindo listas, anéis de sinônimo, taxonomias e tesauros e, devido ao padrão SKOS, tem a possibilidade de estabelecer relações semânticas fortes entre os conceitos a partir da ampliação da descrição de propriedades específicas de suas relações (Ramalho, 2015; Gabriel Junior & Laipelt, 2017). O portal THESA no domínio da UFRGS dá acesso a vários tesauros disponibilizados e ao uso do aplicativo (THESA, Versão 0.20.05.18). Nele foi implementado e pode ser acessado o Tesauro de Recursos Sonoros e Audiovisuais para Catalogação (TRSAC, 2022). Uma versão em PDF do TRSAC compreendendo *Introdução*, *Diagrama*, *Apresentação sistemática*, *Glossário*, *Apresentação alfabética* e *Ficha terminológica para coleta de termos*, está disponibilizada *online* (MANNIS, 2022).

A implementação no THESA se deu após um esboço realizado em planilha de dados, na qual as informações foram preliminarmente organizadas, tendo sido testadas as possibilidades de classifica-

ção e avaliada a consistência das relações estruturadas. A planilha também foi usada para o registro das informações, referências e notas informativas durante o processo de coleta de dados bem como para a constante edição da estrutura, termos, relações estabelecidas e informações complementares. Após ter sido preenchida com um termo geral (TG), cada célula da planilha foi complementada em seu campo de anotação com informações definindo o conceito em português, espanhol e inglês, bem como todos os *termos não-descritores* (*não-preferidos*), acompanhados das respectivas notas sobre cada um deles. Também foram incluídas as referências remetendo a cada fonte consultada. Essas informações complementares foram incluídas no THESA e estão acessíveis como comentários junto aos respectivos termos. Nos pareceu importante ainda, quando necessário e pertinente, associar a um termo uma imagem ilustrativa. O THESA oferece essa possibilidade e na *Ficha terminológica para coleta de termos* há várias imagens ilustrando os respectivos conceitos (mídia, suporte, material, objeto).

Conclusão

Uma primeira versão deste tesauro se realizou com sucesso e está inicialmente disponibilizada entre pesquisadores e especialistas em arquivos sonoros e audiovisuais para uma revisão geral antes da primeira consolidação a ser divulgada de maneira mais ampla. Devido ao constante desenvolvimento da tecnologia, a terminologia dos recursos sonoros e audiovisuais está em permanente evolução de maneira que este tesauro deve ser sistematicamente revisto e atualizado. Seguimos trabalhando para que o TRSAC contribua não somente para uma melhor coerência no uso dos termos no campo da documentação sonora e audiovisual, mas também para uma melhor visão e compreensão da imensa árvore de mídias, suportes e materiais representando o universo em expansão dos recursos sonoros e audiovisuais.

Referências

ABNT NBR 14724. (2011). *Informação e documentação – trabalhos acadêmicos – apresentação*. São Paulo: Associação Brasileira de Normas Técnicas.

AINSI/NISO Z39.19. (2010). Guidelines for the construction, format, and management of monolingual controlled vocabularies. Baltimore, USA: National Information Standards Organization.

Alvares, L. (2023). *Tesauro.* Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação. http://lillianalvares.fci.unb.br/phocadownload/Analise/Metodos/Aula31Tesauros.pdf

Anglo-American Cataloguing Rules. (2005). (2.ª ed. rev.). Chicago: American Library Association, Chartered Institute of Library and Information, Canadian Library Association.

Austin, D., Dale, P. (1993). *Diretrizes para o estabelecimento e desenvolvimento de Tesauros Monolíngües.* Brasília: Programa Geral de Informação (pgi) e UNISIST (UNESCO). http://www.livroaberto.ibict.br/bitstream/1/731/7/Diretrizes_estabelecimento_tesauros.pdf

BS 6723. (1985). Guide to Establishment and development of multilingual thesauri. British Standard.

Código de Catalogação Anglo-Americano. (2005). (2.ª ed., rev.) (Vol. 1-2). São Paulo: FEBAB, Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários, Cientistas de Informação e Instituições: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

CONARQ - Conselho Nacional de Arquivos; CTDAISM - Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais. (2018). *Glossário* (Vol. 3) https://www.gov.br/conarq/pt-br/assuntos/camaras-tecnicas-setoriais-inativas/Glossario_ctdaism_v3_2018.pdf

Fairbairn, N., Pimpinelli, M. A., Ross, T. (2016). *FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. Edited L. Tadic (Ed.) FIAF Cataloguing and Documentation Commission. Bloomington: Indiana University Press. Recuperado em: https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Cataloguing-Manual.html

FIAF - International Federation of Film Archives. (2022a). *Glossary of filmographic terms.* https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Glossary.html

FIAF- International Federation of Film Archives. (1991). Harrison, H. W. (Compil. & Ed.) *The FIAF caloguing rules for film archives.* FIAF Cataloguing Commission. München: K·G·Saur.

FIAF- International Federation of Film Archives. (2022b). *Glossary of technical terms.* https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Technical-Terms.html

Gabriel Junior, R. F., Laipelt, R. C. (2017). Thesa: ferramenta para construção de tesauro semântico aplicado interoperável. *Revista P2P & Inovação*, 3(2), 124-145. https://revista.ibict.br/p2p/article/view/3815

Gomes, H. E. (1990). *Manual de elaboração de tesauros monolíngües.* Brasília: Programa Nacional de Bibliotecas das Instituições de Ensino Superior (PNBU) (Ministério da Educação, Ministério da Ciência e da Tecnologia).

IASA - International Association of Sound and Audiovisual Archives. (1999). *IASA Cataloguing Rules.* Mary Miliano (ed.). Hungary: IASA Editorial Group, 1999. https://www.iasa-web.org/cataloguing-rules

IASA - International Association of Sound and Audiovisual Archives. (2005). *Reglas de Catalogación de IASA: manual para la descripción de registros sonoros y documentos audiovisuales.* Grupo Redactor de IASA. Mary Miliano (dir.); María del Pilar Gallego Cuadrado (trad.). Madrid: ANABAD.

INA – Institut National de l'Audiovisuel. *Glossaire vídeo.* Paris: INA Information. https://inaformation.com/glossaire-video/

ISO 25964-1. (2011). Information and documentation — Thesauri and interoperability with other vocabularies — Part 1: Thesauri for information retrieval Geneva: International Organization for Standardization (ISO).

ISO 5964. (1985). *Guide to Establishment and development of multilingual thesauri* Geneva: International Organization for Standardization (ISO).

Levine-Clark, M., Carter, T. M. (2013). *ALA Glossary of Library and Information Science* (4th Edition). Chicago: American Library Association.

Library of Congress. (2022). *MARC 21 Format for Bibiographic Data*. 1999 Edition. Update n.1 (Oct 2000) through update n. 34 (Jul 2022). https://www.loc.gov/marc/bibliographic/

Library of Congress. (2022). MARC 21 Format for Bibiographic Data. Library of Congress. 1999 Edition. Update n. 34 (Jul 2022). https://www.loc.gov/marc/bibliographic/

López Yepes, J.; Abad García, M. F. (2002). *Manual de ciencias de la documentación*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Mannis, J. A. (2022). *Tesauro de Recursos Sonoros e Audiovisuais para Catalogação*. https://drive.google.com/file/d/1WUdYq0Ubsnz3rRUCqozUhUE-ny07-Q23/view?usp=share_link

Manual MARC 21. (2022). http://manualmarc21.wikidot.com/codigos-ilustacoes

NFSA - National Film and Sound Archive of Australia. (2022). *Glossary*. https://www.nfsa.gov.au/preservation/preservation-glossary

Olson, N. B. (1988). *Audiovisual material glossary*. Dublin, Ohio: OCLC – Online Computer Library Center,

Olson, N. B. (2008). Cataloging of audiovisual materials and other special materials: a manual based on *AACR2* and *MARC* 21. (5th ed.). Westport, Connecticut: Librairies Unlimited.

Padrões de Interoperabilidade de Governo Eletrônico. Documento de Referência da ePING. (2018). https://www.gov.br/governodigital/pt-br/governanca-de-dados/ePING_v2018_20171205.pdf

Pearce-Moses, R. (2005). *A Glossary of Archival and Records Terminology* Chicago: The Society of American Archivists.

PSAP - Preservation Self-Assessment Program. (2022). Collection. University of Illinois at Urbana-Champaign. https://psap.library.illinois.edu/collection-id-guide

Ramalho, R. R. A. S. (2015) Análise do modelo de dados SKOS: sistema de organização do conhecimento simples para a web. *Informação & Tecnologia*, 2(1), 66-79.

Reglas de Catalogación Angloamericanas. (2004) (2.ª ed., rev., actualiz.) Bogotá, DC: Rojas Eberhard Ed. Ltda.

Ribeiro, A. M. de C. M. (2020). *Catalogação de recursos bibliográficos: AACR2R em MARC 21.* (6.ª ed. reimpressão com alteração) Brasília, DF: [s.n.].

RIPDASA (2023). *Observatório Iberoamericano*. https://www.ripdasa.iibi.unam.mx/geoportal/home

Sabbag, D. (2016). *Tesauros: organização dos termos/conceitos.* Ribeirão Preto: Universidade de São Paulo (USP). https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2280688/mod_resource/content/1/Slides%204_Tesauros%20e%20Rela%C3%A7%C3%B5es.pdf

Sayão, L. F., Marcondes, C. (2008). O desafio da interoperabilidade e as novas perspectivas para as bibliotecas digitais. *Scielo. Transinformação*, 20(2).

Schultz, G. (1992). Terms and Methods for Technical Archiving of Audiovisual Materials. In FIAF. *Film - Television - Sound Archive Series* (Vol. 4). München: K. G. Saur.

Silva, R. R. G. (2016) Respostas por Instituição ao Questionário Institucional Audiovisual (2014-2015). Desafios e alternativas digitais para a salvaguarda e difusão do patrimônio público documental arquivístico audiovisual (2013-2016). Fase 2 de 3 de pesquisa realizada no âmbito do Grupo de Estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais (CRIDI), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Instituto de Ciência da Informação, Universidade Federal da Bahia. https://cridi.ici.ufba.br/institucional/audiovisual-institucional-fase-2-de-3/

Society of American Archivists. (2022). *Dictionary of archives terminology*. https://dictionary.archivists.org/index.html

Takai, O. K., Italiano, I. C., Ferreira, J. E. (2005) *Introdução a banco de dados.* São Paulo: DCC-IME-USP. https://www.ime.usp.br/~jef/apostila.pdf

THESA – Thesauro semântico aplicado. (Versão 0.20.05.18) [Programa de computador] Porto Alegre: UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. https://www.ufrgs.br/tesauros/index.php/thesa

Triantafyllou, A. (2019). Coleção de automatas e antiguidades sonoras. São Paulo.

TRSAC, Tesauro de Recursos Sonoros e Audiovisuais para Catalogação. (2022). UFRGS: THESA. https://www.ufrgs.br/tesauros/index.php/thesa/terms/520

White, G. D., Louie, G. J. (2004). *The Audio dictionary.* (3.ª ed., rev. exp.) Seattle: University of Washigton Press.

Will, L. D., Will, S. (2013). *Glossary of terms relating to thesauri and other forms of structured vocabulary for information retrieval*. Willpower Information. http://www.taxobank.org/content/thesauri-and-vocabulary-control-glossary

Will, L. D. (2021). *Glossary of terms relating to thesauri and other forms of structured vocabulary for information retrieval*. Willpower Information. https://www.iskouk.org/resources/Documents/Willarchives/Will2021/glossary.html

Carnaval y transición democrática en Uruguay: los documentos radiofónicos en la reinterpretación de la historia

Fiorella Gargaglione · Antonio Pereira · Ramiro Brianza[1]

La fiesta del Carnaval históricamente ha tenido mucho peso en la cultura uruguaya. Dentro de los géneros que componen el carnaval, la murga es, sin duda, la expresión más completa y popular. Año con año, durante febrero y parte de marzo, las murgas desfilan diariamente por los escenarios. Gracias a las grabaciones que resguardó una emisora es posible recuperar registros de esta fiesta como una clave de la historia del país, específicamente de 1984, el último año del Carnaval en dictadura. En el marco del programa de investigación de Historia de los Medios y Patrimonio Sonoro de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (Uruguay), Antonio Pereira, Fiorella Gargaglione y Ramiro Brianza emprendieron la recuperación y digitalización de estos materiales.

1 Programa de investigación de Historia de los Medios y Patrimonio Sonoro de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay.

La transición política uruguaya 1980-1985[2] es un proceso tan atractivo como complejo, que brinda la posibilidad de abordarlo desde múltiples miradas. En este artículo se expone un avance de investigación sobre los registros sonoros del carnaval de 1984 de la radio cx42, que se conservan en casetes de cinta en el Museo del Carnaval. Se combinan aquí dos elementos en torno a los registros sonoros. Por un lado, la oportunidad para recuperar un fragmento del patrimonio sonoro, que tiene características propias dado su contexto de producción, a la vez que permite una aproximación al Carnaval como fiesta popular y sus discursos en torno al contexto sociopolítico de la época. De esta manera, a partir de la recuperación y la digitalización de estos archivos es posible reflexionar sobre la experiencia compartida entre emisores y receptores sobre los temas que marcaron el último Carnaval del período dictatorial y formaron parte del paisaje sonoro de la transición política uruguaya.

El patrimonio sonoro del Carnaval

El carnaval montevideano es un fenómeno popular que, desde sus orígenes y durante gran parte del siglo xix, suponía un rito de desorden que lentamente acompañó el proceso de modernización del país hasta convertirse en una fiesta civilizada. El origen de los tablados de barrio y los primeros concursos organizados por estos comenzaron a delinear los parámetros de un Carnaval «a la

2 En 1973, un golpe de Estado instaló una dictadura militar en Uruguay. Este período estuvo caracterizado por la práctica del terrorismo de Estado y la fuerte vinculación operativa con los gobiernos dictatoriales de la región, especialmente los de Argentina y Chile. En noviembre de 1980, el régimen uruguayo en el poder convocó a la ciudadanía a un plebiscito para cambiar la Constitución y consagrar así un sistema que perpetuaría el poder militar en el gobierno. En esa instancia y pese a la censura existente, donde solo se publicitaba la opción por el «sí», o sea, el apoyo al proyecto, la ciudadanía se expresó con rotundo «no». Esa derrota del régimen militar en las urnas se toma como el comienzo de la recuperación democrática, proceso que culminó el 1 de marzo de 1985 al asumir el gobierno democrático electo en las urnas. Se iniciaba así otra etapa de la transición.

uruguaya», que se iría institucionalizando por el Estado. En la década del cincuenta, el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, organizado por la Comisión Municipal de Fiestas, adquirió gran parte de la impronta que mantiene hasta nuestros días: la distribución de los conjuntos en distintas categorías, la evaluación del jurado en diferentes rubros, la organización del certamen en dos ruedas y su instalación en el Teatro de Verano (Alfaro, 2014).

En el contexto de la dictadura cívico-militar que atravesó el país durante la década del setenta, el carnaval no fue prohibido, pero se vio fuertemente limitado por el control estatal. Si bien la censura no es una novedad aportada por el régimen —ya desde 1912 existía una comisión a cuyo contralor se sometían los repertorios para preservar la moral—, adquiere en este contexto una matriz fundamentalmente ideológica. Sin embargo, las estrategias desplegadas por los diferentes conjuntos, así como el valor del humor y el espacio de encuentro popular, hacen de la fiesta un espacio alternativo de resistencia atractivo para la investigación. Desde el Carnaval, «los procesos históricos se revisten de una dimensión humana y vivencial que contribuye a enriquecer las visiones del pasado y, en muchos casos, a problematizarlas» (Alfaro, 2022, p. 209).

No obstante, si bien ha crecido el interés académico por estudiar e investigar el Carnaval uruguayo en clave historiográfica, una de las principales dificultades metodológicas es el acceso a las fuentes, tanto por la ausencia de políticas de conservación y preservación como por el carácter no letrado de su discurso. En muchos casos, los documentos con los que cuentan los investigadores son los libretos de los conjuntos, una versión textual de un acto de comunicación que tiene su riqueza en la musicalidad, en la entonación, la gestualidad y el encuentro con el público. Por ello, la digitalización de archivos sonoros permite la preservación y el acceso a nuevas fuentes históricas que incluyen desde programas de radio y música, pasando por las voces de los diferentes protagonistas de la his-

toria, e incluso elementos que definen el paisaje y el arte sonoro de un determinado período histórico.

El uso de fuentes sonoras se encuentra en pleno debate en términos historiográficos, entre otros elementos, por las dificultades de acceso a los registros sonoros, los desafíos que implica la disputa por el patrimonio cultural, las políticas públicas de rescate patrimonial, las prácticas de conservación, los protocolos para la salvaguarda y recuperación de esos objetos digitales. Asimismo, es necesario tener presente que un registro sonoro posee elementos propios, tales como la entonación, la emoción, los silencios y las pausas en el relato, que en ocasiones dicen tanto —o más— que aquello que nos transmite el mensaje hablado. Estos elementos, complejos en su decodificación, son parte de lo que vuelve tan atractivas y desafiantes este tipo de fuentes históricas.

Los avances en términos de preservación y digitalización de archivos de audio permiten su utilización en contextos históricos diferentes al de su producción: «los sonidos no suenan simplemente, así como así, sino que se convierten en hechos sociales a través de su articulación y recepción» (Missfelder, 2015, p. 634). Por ello es necesario analizar estos sonidos en el contexto histórico que se producen, emiten y circulan, y de esta manera reflexionar en qué forma se articulan, se contradicen o se complementan con otras fuentes históricas del periodo analizado. Las fuentes sonoras presentan, entonces, ciertos desafíos en torno a las formas de escucha que podemos realizar, ya que:

> mientras es posible reproducir [...] un determinado sonido del pasado, la manera en que nosotros comprendemos, experimentamos y «consumimos» ese sonido es radicalmente distinta, en contenido y significado, de la manera en que se entendía y experimentaba en el pasado. (Smith, 2007, p. 841)

En este sentido, el desarrollo de diferentes líneas de investigación en el campo de la historia de los medios, del patrimonio sonoro y de la *sound history* converge en un espacio de intercambio y

complementariedad de saberes que brindan nuevas alternativas para el estudio de los procesos históricos a partir de los registros sonoros.

La colección y su proceso de digitalización

La colección se encuentra actualmente en el Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval y contiene las grabaciones que la radio cx42 transmitía del concurso oficial de Carnaval en Montevideo en un amplio espectro de años. En un acuerdo entre el grupo de investigación Historia de los Medios y Patrimonio Sonoro, dirigido por la doctora Mónica Maronna en la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (fic-Udelar), el Museo del Carnaval y la Cátedra unesco de Carnaval y Patrimonio, se inició en el segundo semestre de 2022 un proyecto de recuperación y digitalización de los casetes en los que se encuentran estas grabaciones.

En una primera etapa, se decidió comenzar a trabajar con el año 1984, con un total de 49 casetes distribuidos en las distintas categorías en las que se agrupan los conjuntos y las distintas ruedas de presentación en el concurso oficial, como indica la tabla 1.

Tabla 1. Distribución de casetes

Categorías	Primera rueda	Segunda rueda
Humoristas	6	4
Parodistas	6	2
Murgas	8	6
Revistas	4	3
Lubolos	7	3

Fuente: Elaboración propia.

La selección de este año en particular responde a su carácter emblemático y representativo de procesos de índole político-social,

así como de procesos de profesionalización de la fiesta popular, en especial de la murga uruguaya. Por este motivo, se decidió también iniciar el trabajo y análisis de esta categoría, digitalizando hasta el momento un total de trece conjuntos.

El concurso oficial de Carnaval en Montevideo se produce durante el mes de febrero, pero los espectáculos son preparados y ensayados durante el año previo. En este caso, el Carnaval de 1984 ofrece una mirada peculiar de los acontecimientos más significativos de 1983, cuya particularidad hace que Caetano lo defina como «el año de las grandes movilizaciones populares» (2016, p. 71), entre las que se destacan el primer acto público por el Día de los Trabajadores autorizado por el régimen de facto a los trabajadores organizados; el ayuno iniciado en agosto por los sacerdotes católicos Luis Pérez Aguirre y Jorge Osorio en la sede del Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ); acompañado por representantes de otras congregaciones, que culminó con un caceroleo masivo, que se extendió como manifestación popular recurrente; la Semana del Estudiante, organizada por la Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública (ASCEEP), que culminó con una marcha multitudinaria el 25 de setiembre; el acto del obelisco el 27 de noviembre, una de las concentraciones populares más significativas en Montevideo, con la consigna «Por un Uruguay democrático y sin exclusiones»; y, por último, la llegada de 154 niños hijos de exiliados o presos políticos desde Suecia, España, Italia y Francia en un vuelo chárter apoyado por el Partido Socialista Obrero Español y el gobierno del presidente Felipe González. A esto se sumaron múltiples acontecimientos de relevancia política en el país, como el inicio de las conversaciones del Parque Hotel entre autoridades militares e integrantes de los partidos políticos (Partido Colorado, el Partido Nacional y la Unión Cívica) y la visita de los reyes de España, Juan Carlos y Sofía, en el mes de mayo, así como otros significativos a nivel internacional: el retorno a la democracia en Argentina tras las elecciones presidenciales en las que resultó electo Raúl Alfonsín y el inicio de las Jornadas de Protesta Nacional en Chile, que se extendieron hasta 1986. No obstante, cabe señalar

también que la dictadura uruguaya continuaba censurando a los medios de prensa, así como deteniendo, torturando y procesando por la justicia militar a militantes estudiantiles y políticos.

En lo que respecta al Carnaval, si bien la censura fue una constante durante el régimen de facto, se observa a partir de 1980 una paulatina reapropiación de la palabra acompañada de estrategias que permitían sortear las limitaciones. Asimismo, el género murga en particular se afianzaba en su proceso de patrimonialización e integración al canto popular, a la vez que se producía una fuerte escisión entre aquellos conjuntos más comprometidos y vinculados a la izquierda, la murga-pueblo, asociados al barrio La Teja, frente a aquellos de corte más tradicional, vinculados al barrio La Unión, la murga-murga (Chouitem, 2018).

En este contexto, el Carnaval de 1984 será recordado no solo como el último carnaval en dictadura, sino también por los espectáculos que brindaron conjuntos como La Reina de La Teja, Diablos Verdes o Falta y Resto, aunque el primer premio en la categoría haya sido para la murga Los Saltimbanquis, representativa del estilo de La Unión. Algo que resulta llamativo es que la colección no cuenta con grabaciones de estos conjuntos, sino de aquellos que tuvieron menor trascendencia. Sin embargo, esto la revaloriza aún más, dado que en muchos casos son las únicas fuentes sonoras que se conservan de su participación, mientras que los conjuntos de relevancia cuentan con grabaciones de sus espectáculos.

El proceso de digitalización de los casetes se realizó en los laboratorios audiovisuales de la FIC, se utilizó un reproductor de casete Sony conectado a una Apple IMac a través de una interfaz de audio Focusrite Scarlett 18i8, con el programa Ripper. Esto permitió obtener un archivo original en formato *waveform audio format* (WAV), del cual a su vez se generaron dos copias espejo como respaldo y una tercera copia que fue entregada con los soportes físicos nuevamente al Museo del Carnaval, en función del acuerdo establecido. Por último, al finalizar el proyecto se realizó una copia

en MP3 de 320 kbps, que se encuentra disponible para el uso de investigadores.

La transición democrática en las murgas de 1984

Si bien la relación entre política y Carnaval es una dimensión clásica de la fiesta, Alfaro sostiene que uno de los aspectos distintivos del Carnaval uruguayo es la carnavalización de la política a través de su mirada crítica y humorística. Sin embargo, esto no implica que la fiesta subvierta absolutamente el orden establecido, ya que a lo largo de los años se produce una politización del Carnaval, que lo regula y ofrece una «versión civilizada y disciplinada de Momo» que muchas veces resulta funcional al orden establecido (Alfaro, 2002, pp. 193-194). El género murga, en particular, se consolida en este contexto como un espacio de expresión popular que repasa la vida cotidiana en clave humorística, lo que Chouitem considera como un «espejo de la sociedad [...] fiel a la puesta en escena de la cotidianeidad, desde una perspectiva en la que a menudo afloran miradas conservadoras e incluso reaccionarias» (2018, pp. 84-85). No obstante, durante la transición democrática, muchas de ellas comenzaron a revestirse de una nueva proyección que cuestionaba el orden político establecido por el régimen.

Una parte tradicional del espectáculo murguero es el llamado popurrí, salpicón o pericón, en donde la murga va intercalando entre estribillos distintas cuartetas que resumen los acontecimientos más significativos del año anterior. «Carnaval es sonrisa, es alegría y mucho color y el deber de las murgas es criticar en un pericón», cantaba la murga La Matraca en 1984 asumiendo en su discurso que la esencia o el deber de la categoría no se reduce a la alegría sino, fundamentalmente, a la crítica. El recorrido por este noticiero carnavalero nos brinda un acceso al discurso que las murgas proponían y a la carnavalización de esa política, al decir de Alfaro.

No obstante, y retomando los aspectos referidos al inicio, el lenguaje de las murgas no se reduce únicamente a su carácter textual, por ello el análisis de estas fuentes sonoras necesariamente debe trascenderlo.

El ejemplo siguiente pone de manifiesto el valor de la sonoridad para una interpretación adecuada del sentido, así como una estrategia para sortear la censura. En su salpicón, la murga La que Faltaba cantaba:

> La tijera se vino con todo
> de eso fuimos testigo
> ahora se oye con más ganas
>
> (¿Qué se oye?)
> ¿Qué tal amigos?[3]

Lo que esta «traducción» al código verbal no permite observar es que la pregunta de cierre remite a un latiguillo característico del periodista Germán Araújo, que el intérprete imita en la entonación de su voz para facilitar aún más la interpretación del mensaje. Araújo fue un periodista y político uruguayo, quien, a través de su programa radial *Diario 30*, se convirtió en una de las principales voces contrarias al gobierno dictatorial. En diciembre de 1983 la radio fue clausurada por el gobierno y Araújo inició una huelga de hambre hasta que la clausura fuera levantada. Este hecho se convirtió en un acto de resistencia ante las autoridades militares y tuvo amplia repercusión internacional. Germán Araújo iniciaba cada día su audición con un saludo que se convirtió en todo un símbolo: «¿Qué tal amigos?».

Otro aspecto significativo de la sonoridad de una murga es el uso del contrafactum como recurso característico. Esto supone modificar el texto de una canción sin alterar significativamente su mú-

3 Se utilizan aquí las transcripciones textuales de los fragmentos por la imposibilidad de introducir el registro sonoro.

sica, lo que en contextos de censura adquirió un valor mayor dado que en muchos casos el verdadero sentido subversivo del mensaje no estaba en el contenido textual sino en la elección musical. En muchos casos, las murgas decidían utilizar canciones de músicos populares censurados o exiliados, así como otras que presentaban claras asociaciones ideológicas.

Los pitufos de la murga Nos Obligan a salir presentaban la rebelión de estos simpáticos personajes frente a Gargamel y su gato Azrael. Además del sentido alegórico que esto implicaba, la rebelión era acompañada por cánticos que utilizaban la misma base musical que los utilizados tradicionalmente en las marchas y manifestaciones políticas. Por ejemplo: «O le le, o la la / esta es la pitufina que vino al carnaval» era el texto modificado de «si este no es el pueblo / el pueblo donde está» o «pitufos unidos / al Carnaval hemos venido» en lugar de «el pueblo unido / jamás será vencido». Si bien el recurso parece ser muy elemental, en el contexto de la dictadura se reviste de una dimensión mayor que no solo implicaba un riesgo a la censura, sino que también invitaba a la participación del público e incitaba a su canto.

Otro ejemplo nos brinda el registro de la murga Momolandia, que utilizaba en un pasaje de su salpicón lo siguiente:

> Poropopón, poropopón, hay más noticias a todo color
> Hago licuado de este tamaño, miles de cosas pasan en el año

Una escucha atenta de este fragmento, deteniéndose en los márgenes, permite apreciar al público de fondo entonando el texto original: «el que no salta es un botón», todo un acto de resistencia a la vez que signo del contexto histórico de la transición, donde la sociedad, o parte de ella, comenzaba a reapropiarse de la palabra y manifestarse abiertamente en contra de los militares.

Estos son tan solo algunos ejemplos que dan cuenta del valor que revisten estas fuentes sonoras para la investigación y el acercamiento al pasado. No obstante, tan solo presentan un primer acer-

camiento a un conjunto más amplio y heterogéneo que merece la pena abordar, ya que las claves de interpretación asociadas a las murgas no siempre son funcionales a las otras categorías que componen el Carnaval. Esto abre una nueva línea de interrogantes y desafíos para la continuidad de este trabajo.

Referencias bibliográficas

Alfaro, M. (2022). La «República conservadora» en el espejo del carnaval (1916- 1929). En Broquetas, M. y Caetano, G., *Historia de los conservadores y las derechas en Uruguay: De la contrarrevolución a la Segunda Guerra Mundial*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 193-210.

Alfaro, M. (2014). Montevideo en carnaval. Claves de un ritual bicentenario. En Alfaro, M. y Di Candia, A., *Carnaval y otras fiestas*. *Nuestro Tiempo, 11*. Libro de los Bicentenarios. Montevideo: Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales, pp. 5-46.

Caetano, G. (2016). La vida política. En Caetano, G. (dir.), *Uruguay: En busca del desarrollo entre el autoritarismo y la democracia. Tomo III. 1930-2010.* Montevideo: Planeta, pp. 37-111.

Chouitem, D. (2018). *Carnaval, dictadura y después: Decir y no decir bajo censura.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Missfelder, J. F. (2015). Der Klang derGeschichte. Begriffe, Traditionen und Methodender Soundhistory. *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 66(11-12): 633-649.

Smith, M. M. (2007). Producing sense, consuming sense, making sense: Perils and prospects for sensory history. *Journal of Social History*, 40: 841-858.

El Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República

Isabel Wschebor[1]

Entre los años 2007 y 2012, una serie de acontecimientos —en algún punto fortuitos— fueron el germen para la promoción de un espacio en el Archivo General de la Universidad de la República (AGU-Udelar), destinado específicamente a la recuperación de archivos audiovisuales.[2] Un suceso inesperado para el AGU tuvo lugar en el año 2007. En una recorrida por los edificios, realizada por las autoridades de la Udelar, siendo en aquel momento el doctor Rodrigo Arocena rector de la casa de estudios, cientos de películas cinematográficas fueron ubicadas en un depósito contiguo al espacio que, desde el período de la intervención universitaria (1973-1985), ocupaba el Departamento de Medios Técnicos de Comunicación en el subsuelo de la Facultad de Derecho. Por ese motivo, el Archivo fue llamado a brindar una solución con respecto a la

1 Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República, Uruguay.

2 En diciembre de 2022, se publicó el libro Los estudios audiovisuales detrás de las pantallas. Diez años del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República y el presente artículo resume algunos de los contenidos expresados en su introducción.

posible recuperación y acondicionamiento de aquello, que parecía tener un valor patrimonial invaluable.

En aquel momento, la responsable del Área Histórica del AGU, Vania Markarian, nos solicitó a tres integrantes del archivo que realizáramos una evaluación de ese depósito. Junto a las archivólogas Ana Laura Cirio y Margarita Fernández, iniciamos un primer diagnóstico que no solo permitió identificar lo que hoy se conoce como el archivo del Instituto de Cinematografía y el Departamento de Medios Técnicos de la Universidad de la República (ICUR-DMTC, 1950-1980),[3] sino todo el arsenal tecnológico conservado en las habitaciones contiguas, la colección de fotografías, carpetas de documentación administrativa y la biblioteca histórica que este instituto había conformado en sus años de actividad. Junto al archivólogo Eugenio Amen se catalogaron las fuentes editadas e inéditas anexas al archivo audiovisual, iniciándose una tarea de recuperación de este acervo.

Entre los dispositivos ubicados en aquel momento junto al archivo, se encontraba un telecine. Se trata de una caja de espejos, utilizada históricamente para transferir archivos fílmicos a formatos contemporáneos. Ese telecine había funcionado para pasar buena parte de los films en 16 mm existentes en aquel depósito a formatos de videocasete. Aquel desafío de reconstruir el telecine, actualizando sus tecnologías de captura de video digital para lograr archivos de mejor calidad, coincidió con diversos proyectos que se pusieron en marcha a comienzos de la década de 2010. En primer lugar, las actividades en torno al archivo del ICUR-DMTC nos vincularon con el archivo de la Cinemateca Uruguaya, en particular con su encargada, Lorena Pérez. Por otra parte, el Instituto del Cine y el Audiovisual,[4] en aquel momento dirigido por Martín Papich, nos solicitó a varios especialistas la realización de diversos infor-

3 https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/instituto-de-cinematografia-de-la-universidad-de-la-republica-temporal

4 Actualmente, este instituto ha cambiado su denominación por Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual del Ministerio de Educación y Cultura.

mes sobre la situación del patrimonio audiovisual en el país, razón por la cual recorrimos diversas instituciones y organizaciones, como el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, la Cinemateca Uruguaya, entre otros.[5] Este conjunto de iniciativas fue motivando la conformación de una red de personas, organizaciones e instituciones preocupadas por la situación de los archivos fílmicos en el país y su preservación.

Paralelamente, en la Universidad de la República se conformó el Programa de Investigación en Información y Comunicación (PRODIC), con miras a la creación de la Facultad de Información y Comunicación. Así, el proyecto de recuperación del archivo del ICUR formó parte de las iniciativas de investigación incluidas en este programa. Por otra parte, en la primera mitad de 2010, las investigadoras Georgina Torello, Cecilia Lacruz, Mariana Amieva e Isabel Wschebor tuvimos la iniciativa de crear el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), inscripto en la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Udelar. Sin duda, la conformación de un grupo de investigación académico que tuviera como foco el desarrollo de los estudios sobre cine en el país constituyó un antecedente medular. Desde sus inicios, el grupo incorporó a investigadores de diversos espacios, internos y externos a la Universidad de la República, apuntando al desarrollo de instancias de investigación, publicación, formación y fortalecimiento de redes académicas en el ámbito local y regional. La conformación del GEstA fue matricial en la configuración de líneas de valoración documental, a los efectos de identificar qué archivos y películas podíamos priorizar, más allá de las actividades de recuperación de los archivos fílmicos estrictamente producidos por la Universidad. El grupo puso el foco en los estudios sobre cine, desde una perspectiva crítica con respecto a las filmografías, testimonios o memorias sobre el cine existentes y, en este sentido, la recuperación de fuentes audiovisuales no estuvo orientada a la réplica de las filmografías ya existentes, sino a

5 Informes disponibles en https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/4713/3/mecweb/primer-informe-consultoria-patrimonio?3colid=3881&breadid=null

la identificación de temas o problemas de los estudios sobre cine que rompieran con una mirada clásica sobre la historia del cine, circunscripta a títulos o autores ya señalados por la bibliografía conocida. Estas iniciativas diversas permitieron consolidar el equipo fundacional del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) en el año 2012, integrado por Lucía Secco y Mariel Balás desde el área de la comunicación, Julio Cabrio y Evangelina Ucha desde la formación en artes, con la coordinación de la historiadora Isabel Wschebor. La puesta en marcha de un primer plan sistemático de preservación y digitalización del archivo del ICUR-DMTC fue posible gracias a la conformación de este equipo. Como señalamos, las problemáticas anteriormente mencionadas en torno al patrimonio audiovisual en el país provocaron que, desde aquel momento, el LAPA-AGU iniciara proyectos de rescate y recuperación de otros archivos audiovisuales, aunque no hubieran sido producidos por la Universidad de la República.

Poco tiempo después de iniciar aquel plan sistemático de recuperación del archivo fílmico de la Udelar, identificamos algunas limitaciones con respecto al conjunto de dispositivos disponibles para profundizar en líneas de preservación y digitalización. La primera era la imposibilidad de escanear en alta definición los archivos producidos a partir de procedimientos fotoquímicos, con el objetivo de equiparar los niveles de definición de las imágenes en 2 o 4K, cuando la industria cinematográfica comenzaba a adquirir estos rangos de calidad en las proyecciones en pantalla. En segundo lugar, no contábamos con herramientas para la transferencia de películas producidas en 35 y 8 mm, cuestión que reducía nuestras posibilidades en relación con pases cinematográficos comúnmente presentes en los archivos que teníamos como objeto de trabajo. Finalmente, el conjunto de experiencias iniciadas en estos primeros años mostraba la necesidad de desarrollar mecanismos específicos para la transferencia de archivos de audio y video magnético.

Como consecuencia de este diagnóstico, los años transcurridos entre 2016 y el presente han estado centrados en el desarrollo de dispositivos y metodologías de trabajo orientados a identificar mecanismos de preservación y digitalización integral de archivos audiovisuales, más allá del formato o procedimiento de origen con el que fueron producidos. En este sentido, varias líneas de investigación y desarrollo se pusieron en práctica y esto, a su vez, permitió la ampliación del equipo del LAPA-AGU.

En primer lugar, en el año 2016 se logró concretar la donación de una serie de equipamientos que habían pertenecido al laboratorio Cinergia, una empresa de *transfer* implantada en Zonamerica que había dejado de funcionar. La instalación de aquellos equipos en el LAPA-AGU permitió el diseño de un dispositivo orientado a escanear en alta definición películas cinematográficas en 8, 16 y 35 mm.[6] La puesta en marcha de este equipamiento fue posible gracias a la integración en el equipo del ingeniero Ignacio Seimanas y el informático Jaime Vázquez.

En segundo lugar, en el año 2018 fuimos beneficiarios del proyecto Imágenes Históricas para el Uruguay Audiovisual, del Fondo de Datos de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación, cuyo principal resultado fue la implantación de la herramienta Access to Memory (AtoM), a los efectos de establecer un sistema ordenado y sistemático de descripción de los archivos audiovisuales que estábamos recuperando. Este sistema permitió, a su vez, el procesamiento del conjunto de fondos documentales por parte del equipo del Área de Investigación Histórica del AGU, unificando de este modo los criterios de descripción de los archivos patrimoniales gestionados por la institución. Se trata de un proyecto que exploró también en mecanismos de identificación y procesamien-

6 El artículo «Tecnologías audiovisuales *open source* para la digitalización del patrimonio histórico», de Jaime Vázquez e Ignacio Seimanas, incluido en el mencionado libro *Los estudios audiovisuales detrás de las pantallas. Diez* años del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República, profundiza sobre estos aspectos.

to masivo de las imágenes digitalizadas, permitiendo establecer criterios de carácter sistemático asociados a actividades de tratamiento de importantes volúmenes de información digital.

A su vez, el LAPA-AGU ha diversificado las temáticas de interés. En algún punto, la preocupación inicial en torno a los archivos audiovisuales producidos por la Universidad de la República derivó también en un interés por las fuentes primarias para los estudios sobre el cine y el audiovisual en su conjunto. Seguidamente, si bien estos documentos en un primer momento eran en su mayoría de carácter fotoquímico, se multiplicaron rápidamente los tipos de procedimientos de registro audiovisual, estableciendo otro foco de atención vinculado con las tecnologías de producción y reproducción audiovisual. Por otra parte, estas formas de registro se constituyen como fuentes primarias para el estudio de diferentes temáticas de interés universitario, que demandan procesos masivos de recuperación. Desde 2019, estos procesos de acumulación en materia de investigación y desarrollo se sistematizaron a través de actividades de docencia de grado y posgrado, en el marco de la Unidad Académica existente entre el AGU y la Facultad de Información y Comunicación. Por otra parte, la formación de estudiantes avanzados en el campo de la preservación audiovisual permitió la ampliación del equipo, a través de la incorporación de jóvenes investigadores como Ana Clara Romero, Claudia Umpiérrez y Paolo Venosa. En el año 2021, participamos en el inicio de la Especialización con Opción a Maestría Patrimonio Documental: Historia y Gestión y, recientemente, la Facultad de Información y Comunicación de la Udelar aprobó la primera etapa de implementación de la Licenciatura en Ingeniería de Medios, donde incluimos una línea específica sobre preservación audiovisual, esperando dar continuidad al desarrollo de un campo pujante, pero aún en una fase incipiente en Uruguay.

Las historias detrás de la preservación de los archivos sonoros y audiovisuales en América Latina son diversas. Muchas de las colecciones se protegen gracias al compromiso de los archivistas que, guiados por intuición o conocimiento del riesgo de pérdida de esta herencia, emprenden iniciativas de salvaguarda de acuerdo con las condiciones que predominan en sus archivos.

Este libro pretende ser un reconocimiento de algunas de las iniciativas de preservación que se están llevando adelante en la región, que deben ser narradas para que la comunidad que trabaja en la salvaguarda de colecciones sonoras y audiovisuales se vea reflejada y encuentre motivación en un trabajo que a veces parece interminable. No están todas las que existen, pero las que se incorporan son un valioso comienzo de prácticas de preservación en América Latina.

Esta publicación se inscribe en los trabajos de la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA), auspiciada por el Programa Iberoamericano de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo (CYTED) y es resultado de la colaboración con la Universidad de la República, de Uruguay.


ISBN: 978-9974-747-80-7
9 789974 747807